

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO
LINHA DE PESQUISA: NEXOS ENTRE ARTE, ESPAÇO E PENSAMENTO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEBORAH MOREIRA DE OLIVEIRA

PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEITUALISTAS EM VITÓRIA:
Relações entre a arte e o político

VITÓRIA
2018

DEBORAH MOREIRA DE OLIVEIRA

**PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEITUALISTAS EM VITÓRIA:
Relações entre a arte e o político**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

O48p Oliveira, Deborah Moreira de, 1993-
Práticas artísticas conceitualistas em Vitória : relações entre
a arte e o político / Deborah Moreira de Oliveira. – 2018.
160 f. : il.

Orientador: Gisele Barbosa Ribeiro.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte. 2. Política. 3. América Latina. 4. Vitória, Região
Metropolitana de (ES) I. Ribeiro, Gisele Barbosa. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

DEBORAH MOREIRA DE OLIVEIRA

**PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEITUALISTAS EM VITÓRIA:
RELAÇÕES ENTRE A ARTE E O POLÍTICO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Aprovada em de de 2018.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dra. Gisele Barbosa Ribeiro (orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a Dra. Almerinda Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a Dra. Maria Angelica Melendi
Universidade Federal de Minas Gerais

À Carolina Moreira, minha luz de inspiração diária.
À Mirian, Joel e Camila, minha doce família, que me apoiaram
sempre para que eu pudesse estar aqui.
Aos amigos que me incentivaram/apoiaram e trocaram tantos diálogos frutíferos para a
produção dessa dissertação.
Aos professores e amigos do mestrado
que me inspiraram e ampliaram meu olhar em relação à arte.
À minha orientadora, Gisele Ribeiro, que desde 2013 instiga a fagulha que incendeia essa
dissertação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Dra. Almerinda Lopes pelas contribuições histórico-teóricas em relação à arte contemporânea no estado do Espírito Santo, também pelas conversas e trocas sobre o tema. Agradeço ao artista Atílio Gomes Ferreira (Nenna) por toda sua atenção, por ter disponibilizado a entrevista e ter cooperado tão gentilmente com a produção dessa dissertação. Agradeço aos artistas Elaine Pinheiro e Silfarlem de Oliveira pelas conversas/entrevistas acerca do Coletivo Maruípe e pelo material compartilhado. Agradeço igualmente ao artista Paulo Sérgio Socó pelo nosso café muito frutífero quando dialogamos acerca de sua produção. Muito obrigada também aos artistas Ludmila Cayres e Gabriel Borem ao relatarem as experiências do HnA e conceder material para a dissertação. Agradeço, por fim, a artista Maruzza Valdetaro por termos conversado tão abertamente sobre arte e sobre sua poética, muito obrigada pela atenção e pelos materiais compartilhados.

Um especial agradecimento a minha orientadora, Gisele Ribeiro, por ter me impulsionado, me intrigado e me apoiado em tantos momentos dessa dissertação. Muito obrigada por sempre ter agitado essa inscrição do conflito, do dissenso e do antagonismo em mim.

“UMA ARTE A REALIZAR”¹

A uma arte tangível que destrua no artista a possibilidade do uso de materiais “polidos”, a fim de que produzam um afastamento da mão do observador – simples forma de sequestro –, que ficará nessa posição sem participar “epidermicamente” da coisa. Por meio do uso de materiais “inobres” e para um contexto cotidiano delimitador do conteúdo.

Uma arte tangível que se afaste da possibilidade de abastecer uma “elite” que o artista forma em seu desfavor, uma arte tangível que possa ser disposta em qualquer “habitat” e não fechada em Museus e Galerias.

Uma arte com erros que produza o distanciamento do requintado. Um aproveitamento ao máximo da estética do “assombro” via “ideia” – ato primigênio da criação – para converter-se – já em forma massiva – em movimentos envolventes, ou pela individualidade – coerência da intencionalidade em ato.

Uma arte de expansão, de captura pela via lúdica, que facilite a participação – ativa – do espectador, pelo absurdo. Uma arte de indicação para que o cotidiano escape à única possibilidade do funcional. Não mais contemplação, mas atividade.

Em suma: uma arte contraditória.”

Edgardo Antonio Vigo, 1968

¹ Tradução de Tazio Zambí. Disponível em: http://www.randomia.com.br/post/59587643308/a-rua-cen%C3%A1rio-da-arte-atual-uma-arte-a-realizar#_=_.

RESUMO

Essa dissertação investiga e analisa práticas artísticas na cidade de Vitória, Espírito Santo, a partir de 1970, que podem ser enquadradas como conceitualistas, sob a perspectiva do político. A partir do debate inicial em torno dos conceitualismos latino-americanos, baseamos nossa hipótese na ideia de que, na produção artística dessa cidade, encontraríamos propostas conceitualistas cujo teor político merece atenção, visto que diversas transformações sociais e artísticas são percebidas no contexto do Brasil a partir dos anos 1970, não estando essa produção alheia a elas. É nesta perspectiva, que a pesquisa se vale do conceito “o político” de Chantal Mouffe, formulado a partir de sua noção de antagonismo, já que a autora concebe a “arte crítica” como aquela que fomenta o dissenso, trazendo à tona o que o consenso dominante tende a obscurecer e apagar. É levada em conta, portanto, uma análise que reflete como esses trabalhos puderam alavancar, no contexto da Grande Vitória, um panorama artístico que provocaria embates frente a noções hegemônicas vinculadas à arte e ao âmbito social mais amplo. Tal reflexão contribui para um estreitamento entre essas práticas e suas indagações políticas, observando como os antagonismos emergem nos questionamentos levantados por elas. Sua pertinência se dá pela necessidade de se pensar as relações políticas, fundamentais no debate contemporâneo da arte, tendo como enquadramento o contexto da América Latina. Como metodologia foram realizados estudos e análises de práticas conceitualistas latino-americanas, além de publicações de críticos e teóricos que se dedicam ao tema. No debate em torno dos antagonismos e da noção de “o político”, são importantes os textos de Chantal Mouffe, além de outros autores como Ernesto Laclau, Rosalyn Deutsche e Jacques Rancière. Nas análises das práticas artísticas na Grande Vitória / ES, nos valem, principalmente, de documentos e entrevistas fornecidos por artistas. Destaca-se, como resultado da pesquisa, a dimensão política de práticas de artistas e coletivos como Nenna, Alberto Harrigan, Balão Mágico, Paulo Sérgio Socó, Coletivo Maruípe, grupo HnA e Maruzza Valdetaro.

Palavras-chave: Práticas artísticas conceitualistas. Arte na América Latina. Arte e política. O político. Dissenso. Arte na Grande Vitória / ES.

RESUMEN

Este trabajo investiga y analiza las prácticas artísticas en la ciudad de Vitória, Espírito Santo, a partir de los años de 1970, que pueden ser enmarcadas como conceptuales, a través de la perspectiva de lo político. A partir del debate inicial alrededor de los conceptualismos latinoamericanos, basamos nuestra hipótesis en la idea de que, en la producción artística de la Gran Vitória, encontraríamos propuestas conceptualistas cuyo enfoque político merece atención, ya que diversas transformaciones sociales y artísticas son percibidas en el contexto de Brasil a partir de los años 1970, no quedando esta producción ajena a ellas. En esta perspectiva, esta investigación se vale del concepto "lo político" de Chantal Mouffe que se configuraría a partir de la noción de antagonismo, ya que la autora concibe el "arte crítico" como aquel que fomenta disenso, poniendo de manifiesto aquello que el consenso dominante tiende a oscurecerse y apagar. Por lo tanto, se considera un análisis que refleja cómo esos trabajos pudieron impulsar, en el contexto de la ciudad Vitória y sus alrededores, un panorama artístico que provocaría embates frente a las nociones hegemónicas vinculadas al arte y al ámbito social más amplio. Tal reflexión contribuye a una aproximación entre esas prácticas y sus indagaciones políticas, observando como los antagonismos emergen en los cuestionamientos que plantean. Su pertinencia radica en la necesidad de pensar las relaciones políticas, fundamentales en el debate contemporáneo del arte, teniendo como marco el contexto de América Latina. Como metodología se realizaron estudios de prácticas conceptualistas latinoamericanas, además de publicaciones de críticos y teóricos que se dedican al tema. En el debate en torno a los antagonismos y la noción de lo político, son importantes los textos de Chantal Mouffe, pero también de otros autores como Ernesto Laclau, Rosalyn Deutsche y Jacques Rancière. En los análisis de las producciones en Vitória / ES, nos valemos, principalmente, de documentos y entrevistas con los artistas. Como resultado de la investigación, se destaca la dimensión política de las prácticas de artistas y colectivos como Nenna, Alberto Harrigan, Balão Mágico, Paulo Sérgio Socó, Coletivo Maruípe, grupo HnA y Maruzza Valdetaro.

Palabras clave: *prácticas artísticas conceptualistas; arte en América Latina; arte y política; lo político; disenso; arte en Vitória / ES.*

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: <i>Tucumán Arde</i> , 1968 | 24 |
| Figura 2: Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby - <i>Happening para un jabali difunto</i> , 1966 | 26 |
| Figura 3: Antonio Caro – <i>Colômbia Coca-Cola</i> , 1976 | 27 |
| Figura 4: Tupamaros em marcha | 30 |
| Figura 5: Simón Rodríguez - <i>En la monarquía</i> | 31 |
| Figura 6: George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams performing Philip Corner's Piano Activities em <i>Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik</i> , Weisbaden 1962. | 34 |
| Figura 7: Mel Bochner – <i>Language is not transparent</i> , 1969 | 36 |
| Figura 8: Alberto Greco – <i>Vivo Dito</i> , 1962 | 40 |
| Figura 9: Oscar Bony - <i>La familia obrera</i> , 1968 | 42 |
| Figura 10: Graciela Carnevale - <i>El encierro</i> , 1968 | 43 |
| Figura 11: Clemente Padín – <i>Liberarse Liberarse</i> , 1969 | 47 |
| Figura 12: Clemente Padín - OVUM 10, n.2, 1970 | 48 |
| Figura 13: Terceira exposição internacional de arte correio, 1979 | 49 |
| Figura 14: Dámaso Ogaz - <i>Poema Antifascista</i> , 1977 | 50 |
| Figura 15: Edgardo Antonio Vigo - <i>La ley del embudo</i> , 1973 | 51 |
| Figura 16: Edgardo Antonio Vigo - <i>Señalamiento I. Manojó de semáforos</i> , 1968 | 52 |
| Figura 17: Edgardo Antonio Vigo - <i>Señalamiento XI, Souvenir de dolor</i> , 1972 | 54 |
| Figura 18: Edgardo Antonio Vigo - <i>Señalamiento XI, Souvenir de dolor</i> , 1972 | 55 |
| Figura 19: G. E. Marx Vigo - <i>Stamps</i> , 1979 | 56 |
| Figura 20: Horacio Zabala - <i>Today, art is a prison</i> , 1978 | 57 |
| Figura 21: Horacio Zabala - <i>Este papel es una cárcel</i> , 1972 | 58 |
| Figura 22: Paulo Bruscky - <i>Envelopoema</i> , 1982 | 58 |
| Figura 23: Paulo Bruscky - <i>atitude do artista/atitude do museu</i> , 1978 | 60 |
| Figura 24: Hélio Oiticica - <i>Incorpo a revolta, Parangolé</i> , 1967 | 65 |
| Figura 25: Lygia Clark - <i>Baba antropofágica</i> , 1973 | 66 |
| Figura 26: Anna Bella Geiger – <i>Circumambulatio</i> , 1972 | 68 |
| Figura 27: Anna Bella Geiger - <i>A cor na arte</i> , 1976 | 70 |
| Figura 28: Anna Bella Geiger - <i>Brasil Nativo/ Brasil Alienígena</i> , 1977 | 72 |
| Figura 29: Letícia Parente - frame de <i>Preparação</i> , 1975 | 73 |
| Figura 30: Letícia Parente - frame de <i>Marca registrada</i> , 1975 | 74 |
| Figura 31: Cildo Meireles - <i>Inserções em Jornais</i> , 1969-1970 | 75 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 32: Antônio Manuel - <i>Amarrou um Bode na dança do Mal</i> da série <i>Clandestinas</i> , 1975 | 76 |
| Figura 33: Paulo Bruscky - <i>Máquina de filmar sonhos</i> , 1977 | 77 |
| Figura 34: Paulo Bruscky - <i>O governo adverte</i> , 1977 | 78 |
| Figura 35: Nenna - Detalhe do trabalho <i>Inscrição I</i> , 1971 | 107 |
| Figura 36: Nenna - impresso de jornal, 1971 | 109 |
| Figura 37: Nenna - <i>Estilingue Gigante</i> , 1970 | 111 |
| Figura 38: Atílio Gomes Ferreira - <i>Estilingue Gigante</i> , 1970 | 113 |
| Figura 39: Encontro próximo ao <i>Estilingue Gigante</i> | 113 |
| Figura 40: Nenna - <i>Bandeira</i> , 1970-1972 | 115 |
| Figura 41: Alberto Harrigan - <i>Sem Título S/D.</i> | 119 |
| Figura 42: Alberto Harrigan com interferência de Paulo Bruscky - <i>Sem Título</i> , c. 1978. | 121 |
| Figura 43: Balão Mágico - frente do Questionário Manifesto, 1986 | 123 |
| Figura 44: Balão Mágico - verso do <i>Questionário Manifesto</i> , 1986 | 124 |
| Figura 45: Pichações do Balão Mágico, 1984 | 125 |
| Figura 46: Coletivo Maruípe - Detalhe <i>Intervenção no Edifício das Fundações (VENDE)</i> , 2004 | 129 |
| Figura 47: Coletivo Maruípe - Detalhe de <i>Intervenção no Edifício das fundações</i> , 2004 | 131 |
| Figura 48: Coletivo Maruípe - <i>O retorno de Araribóia</i> , 2009 | 134 |
| Figura 49: Recorte do projeto do coletivo Maruípe - <i>O retorno de Araribóia</i> | 135 |
| Figura 50: Capa do impresso realizado para a exposição <i>Escala Afetiva - Um olhar sobre o acervo por Luciano Cardoso</i> , 2008 | 138 |
| Figura 51: Thiago Albino – <i>A chave</i> , 2008 | 140 |
| Figura 52: Maruzza Valdetaro – <i>Paisagem</i> , 2001 | 142 |
| Figura 53: Maruzza Valdetaro - <i>Loteamento do céu</i> , 2002 | 143 |
| Figura 54: Maruzza Valdetaro - documentação produzida como parte da ação <i>Loteamento do céu</i> , 2002 | 144 |

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1. PRÁTICAS CONCEITUALISTAS E AMÉRICA LATINA | 19 |
| 1.1 TEORIAS E DEBATES ACERCA DOS CONCEITUALISMOS NA AMÉRICA LATINA | 19 |
| 1.2 PRODUÇÃO CONCEITUALISTA BRASILEIRA | 61 |
| 2. ARTE E POLÍTICA | 80 |
| 2.1 O POLÍTICO E A POLÍTICA | 87 |
| 2.2 O CAMPO DA ARTE E OS ANTAGONISMOS | 97 |
| 3. PRÁTICAS CONCEITUALISTAS E POLÍTICA EM VITÓRIA | 105 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 148 |
| REFERÊNCIAS | 152 |

INTRODUÇÃO

Em meados de 2013 a 2015, enquanto realizava minha graduação em Artes Visuais, tive contato com diversas discussões que envolviam questões identitárias e sociais; essas questões teciam relações com o âmbito da arte, ao mesmo tempo em que tangenciavam outros campos de conhecimento. Esse fator despertou certo interesse e me incentivou a estudar mais a fundo as interseções da arte com enquadramentos sociais e com questões identitárias inseridas nesse âmbito; isso, conjuntamente com pesquisas e disciplinas que realizei, foi uma fagulha para pensar as nuances da arte no contexto latino-americano e as transformações que a mesma revelaria em diferentes países e nas redes artísticas variadas. Conjuntamente com essas reflexões, o caráter problemático das relações sociopolíticas inseridas em tal contexto também apresentou-se como questão pertinente. Deste modo, isso foi algo que expandiu meu interesse pela política, que já vinha sido instigada por toda a atmosfera de questões identitárias que atravessavam esse campo, e também me atravessavam.

Como desdobramento desses anteriores ponderamentos, essa pesquisa de mestrado destina-se a analisar práticas artísticas na Grande Vitória, Espírito Santo, a partir de 1970, que poderiam ser enquadradas como conceitualistas² sob a perspectiva do político. Pensar o contexto da Grande Vitória também seria uma segunda aproximação com a condição da arte, com meu contexto e com o contexto de onde provém essa pesquisa. Assim, pensando fronteiras mais próximas, que, no entanto, estão entremeadas com um quadro mais amplo, em uma articulação conjunta.

O enfoque que propomos aqui parte de indagações a respeito do caráter político presente nas práticas artísticas conceitualistas latino-americanas, tema de pesquisas anteriores realizadas tanto no âmbito do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) durante dois anos (2013/2014 e 2014/2015), quanto da pesquisa de Trabalho de Graduação no Curso de Artes Visuais da mesma universidade. Desde 2013, com o subprojeto “A institucionalização dos conceitualismos latino-americanos” (PIIC 2013/2014), o debate acerca das práticas conceitualistas tem instigado uma pesquisa que leve em conta as características dessas produções. A partir de 2014, com o projeto “Práticas antagônicas: políticas identitárias nos conceitualismos artísticos da América Latina” foi

² Segundo Mari Carmen Ramirez em “Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina” (2007) os termos conceitualista e conceitualismos surgiram posteriormente a essas práticas, “em uma operação crítica retrospectiva cujo objetivo era determinar a especificidade das práticas latino-americanas em relação ao discurso corrente da arte conceitual” (RAMIREZ, 2007, p.193)

focada a questão do “político”, a partir das concepções da teórica política belga Chantal Mouffe (2007)³. No Trabalho de Graduação, tratamos das relações políticas – também tomando como base as teorizações de Mouffe – que atravessaram as práticas conceitualistas latino-americanas, a partir de 1960, analisando o contexto em que essas obras estão inseridas e suas perspectivas críticas. Para tal, investigamos e selecionamos alguns trabalhos que se inserem nessa produção e refletimos acerca de conceitos de “política”, para então relacioná-los com a produção abordada.

Apoiada no debate em torno dos conceitualismos latino-americanos, a pesquisa foi baseada na ideia de que na produção artística da Grande Vitória, Espírito Santo, a partir dos anos 1970, encontraríamos propostas conceitualistas cujo teor político merece atenção, visto que nessa década culminariam diversas transformações sociais e artísticas no contexto do Brasil, e isso, de alguma forma, também recairia no enquadramento geográfico selecionado.

A utilização dos termos “conceitualismos” e “conceitualista” para designar certas práticas artísticas conceituais já manifestaria uma preocupação oriunda dessas últimas décadas: uma revisão da história da arte conceitual. A partir da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980's* e de escritos de diversos teóricos, como a porto-riquenha Mari Carmen Ramirez (2007), o debate em torno da ideia dos conceitualismos como uma manifestação internacional com pontos de origens multicêntricos, cuja produção se conectava com eventos locais, seria mais difundido. Dessa forma, Ramirez analisa a importância de utilizar “conceitualismos”, no plural, pois, referiria-se não apenas aos desdobramentos do que seria hegemonicamente circunscrito como arte conceitual. Isso fica mais explícito quando a autora aborda o caso da América Latina, já que para Ramirez os conceitualismos latino-americanos se articulam de uma maneira singular com o que seria estabelecido pela arte moderna:

Como sucede com qualquer outra tendência proveniente de áreas não hegemônicas, porém, a obra desses artistas obedece a um padrão de assimilação/conversão em grande medida orientado pela dinâmica e pelas contradições internas do contexto local. Esse intercâmbio dialético resultou em versão – ou mesmo em inversão – autônoma de importantes princípios do modernismo europeu e norte-americano. Dessa perspectiva, a emergência do conceitualismo na América Latina não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou. (RAMIREZ, 2007, p.186)

³A teórica política belga serve de base para as pesquisas da profa. orientadora Gisele Ribeiro desde 2010, cuja investigação sustenta a denominação da linha de pesquisa “a arte e o político”, que abrigou as pesquisas de IC e TG na UFES.

É nessa perspectiva que o artista uruguaio Luis Camnitzer (2008) aponta que a expressão “conceitualismos” abrange uma gama maior de trabalhos e de práticas que reduziriam o papel do objeto de arte, mas que também realocariam as possibilidades da arte em problemas da ordem social, política e econômica. Dessa forma, o autor demonstra a distinção que essa compreensão de conceitualismos estabelece com a expressão “Arte Conceitual”, impregnada, segundo ele, da ideia de uma prática que seria essencialmente formalista e desenvolvida na esteira do Minimalismo. Algo que se diferencia dos conceitualismos, nos quais, segundo Ramirez, as práticas seriam, sobretudo, estratégias e modos de pensar, não um movimento. Outro ponto importante que Ramirez observa nos conceitualismos é a sua heterogeneidade, algo que dificultaria sua apreensão como um movimento ou uma tendência.

Por tais motivos, essa pesquisa designa as práticas estudadas como “conceitualistas”, ao invés de se valer do termo “conceitual”, visto que é uma investigação que busca estudar práticas artísticas que possuem suas próprias singularidades, e que se formulam indagando condições locais do seu enquadramento geográfico. Além disso, torna-se importante ressaltar o fato do Brasil estar situado na América Latina – principalmente quando observamos certa relutância que existe em relação à associação do Brasil com a América Latina, e como isso deve ser repensado, inclusive no campo das artes – e a própria Mari Carmen Ramirez estabelecer sua tese a respeito dos conceitualismos levando em conta artistas brasileiros, como Cildo Meireles.

No Brasil, essas práticas conceitualistas também se manifestariam, visto que a região também enfrentou um extenso período ditatorial; algo que contribuiria para que a produção artística se tornasse mais socialmente engajada. Ainda assim, segundo a teórica brasileira Cristina Freire (2009), poderíamos identificar algumas outras características dos conceitualismos:

A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, a participação do público, a precariedade, como opção crítica aliadas às formas alternativas de circulação das proposições artísticas, principalmente durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. Esse se torna um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências na definição de artista, dos modos de produção, recepção e circulação de arte. Isto é, com o esgotamento da crítica formalista, torna-se necessário articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas institucionais. (FREIRE, 2009, P. 165)

Em relação ao enquadramento específico da Grande Vitória, segundo a historiadora brasileira Almerinda Lopes (2002), as práticas contemporâneas artísticas no estado do Espírito Santo acentuaram-se conjuntamente com a reforma e a federalização do curso de Belas Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) na década de 1960. Alguns trabalhos artísticos que já se distanciam dos cânones tradicionais artísticos seriam, por exemplo, o trabalho *Inscrição* (1971) do artista Atílio Gomes Ferreira, mais conhecido como Nenna. *Inscrição* constitui-se de três fotocópias (Inscrição I, Inscrição II, e Amor) entregues para a comissão do I Salão de Alunos e Ex-Alunos organizado pelo Centro de Artes da UFES.

O conteúdo dessas fotocópias era nada mais do que a própria ficha de inscrição para a participação do evento. Lopes (2011, p. 622) afirma que tal trabalho teria produzido um embate com a comissão do evento, justamente por possuir um caráter mais conceitual, que fora ignorado por certos membros da comissão. Neste sentido, é pertinente para a pesquisa uma análise de como propostas artísticas como essa instaurariam relações políticas, já que enfrentariam, de certa maneira, as legitimações próprias do caráter hegemônico da instituição-arte.

É nesta perspectiva, que esta pesquisa se vale do conceito de “o político” de Chantal Mouffe que se configuraria a partir das noções de antagonismos. Mouffe (2007, p.67) concebe a “arte crítica” como aquela que fomenta certo dissenso e que traz à tona o que o consenso dominante tende a obscurecer e apagar. Logo, é levada em conta uma análise que reflita como esses trabalhos puderam alavancar, no âmbito da Grande Vitória, um panorama artístico que se relacionaria com outras noções a respeito do estatuto da arte, e que, por essas razões, provocariam embates frente às noções hegemônicas vinculadas à arte e a seu contexto social mais amplo.

Tal pesquisa e reflexão contribuiriam para um estreitamento entre essas práticas e suas indagações políticas, observando como os antagonismos emergiriam nos questionamentos que essas práticas levantam. Esses antagonismos podem se apresentar como confronto às normas institucionais tanto da arte quanto do Estado, o que englobaria as relações de enfrentamento aos regimes militares e ditatoriais, que poderiam ser realizados a partir de questões de gênero, étnicas e de classe.

Retomando ao enquadramento específico de Vitória, trazer discussões a respeito dos conceitualismos para este âmbito torna-se notadamente relevante para o nosso contexto; ampliando os estudos sobre arte contemporânea nesse território e promovendo outras perspectivas em relação às características dessa produção. Segundo Lopes (2011, p. 613-614), no Espírito Santo, as categorias consolidadas de arte, como escultura e pintura, dominariam o

cenário artístico por muito tempo. As produções que envolveriam uma problematização e uma expansão com relação a essas categorias são, portanto, relevantes para realçar as mudanças no campo das artes que se manifestaram nesse âmbito.

A importância de uma investigação sobre essas práticas conceitualistas se deve, ainda, a seu lugar na história, muitas vezes, se situando à margem da historiografia de arte, que privilegiara o estudo do eixo anglo-americano. Dessa forma, é pertinente realizar estudos e análises sobre esses trabalhos, visto que instauram concepções específicas de outros países e culturas, que, muitas vezes, são postos em segundo plano na História da Arte oficial.

No que diz respeito às relações entre práticas conceitualistas e suas dimensões políticas, a pesquisa é pertinente por considerar, conforme destaca Suely Rolnik (2009) e outros autores já mencionados (CAMNITZER, RAMIREZ), que os conceitualismos latino-americanos incorporariam uma dimensão política na sua poética. E é nessa concepção que os conceitos políticos de Chantal Mouffe tornam-se ainda mais pertinentes, para que possamos compreender melhor a atitude de resistência que se instauram nessas práticas. A respeito dessa dimensão política da arte, Mouffe destaca que:

Quando penso sobre a relação entre arte e política não a percebo como dois campos constituídos separadamente – arte de um lado e política de outro –, entre os quais uma relação deveria ser estabelecida. Existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética. Assim, nunca falo de ‘arte política’, pois não considero ser possível fazer uma distinção entre arte política e não política. Na perspectiva da teoria hegemônica, práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma determinada ordem simbólica, desafiando-a, e é por isso que possuem necessariamente uma dimensão política. A política, por sua vez, diz respeito à ordenação simbólica das relações sociais, o que Claude Lefort chama de *mise en scène*, o *mise en forme* da convivência humana – lugar de sua dimensão estética. (MOUFFE, 2013, p.190)

A partir de uma abordagem da política como parte constitutiva do fazer artístico, percebe-se a relevância do foco sobre os conceitualismos latino-americanos, nos quais o aspecto político é mais explícito, visto que abrigaria um conjunto de práticas considerado heterogêneo (CAMNITZER, 2008) e que, muitas vezes, teria se posicionado criticamente frente às ações promovidas pela ordem de poder dominante.

Enfatizamos, então, que a hipótese que sustenta a pesquisa é de que algumas práticas realizadas na Grande Vitória / ES, a partir de 1970, poderiam ser enquadradas no âmbito da produção conceitualista, cuja dimensão política reverberaria antagonismos frente às ordens instituídas tanto no interior quanto no exterior da arte. Consideramos, portanto, como característica das práticas conceitualistas, ser uma manifestação multicêntrica (CAMNITZER,

2008), em vigor não só no contexto brasileiro a partir do eixo Rio-São Paulo, mas também no estado do Espírito Santo (bem como em outras regiões do país).

As práticas em Vitória que romperiam com pressupostos políticos tradicionais da arte trariam à tona outras noções a respeito das linguagens contemporâneas e do objeto artístico; além de situarem-se politicamente a respeito de condições de seu entorno, o que também as aproximaria de algumas concepções atreladas aos conceitualismos.

Partimos, assim, da possibilidade de refletirmos a respeito de uma dimensão política nessas práticas, a partir dos antagonismos que engendrariam. Neste sentido, investimos na potência do conceito de “o político” (MOUFFE, 2007) ser capaz de articular uma discussão que atravessasse essas práticas.

Para potencializarmos as discussões relevantes a essa pesquisa, no que diz respeito às práticas conceitualistas na América Latina e no contexto específico brasileiro, alguns livros tiveram certo papel principal, como *Conceitualismos do Sul/Sur* (2009) de Cristina Freire e Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución* (2014), também de Ana Longoni, *Anna Bella Geiger: Passagens conceituais* (2007) de Daria Jaremtchuk, e *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latino-americano* (2008) de Luis Camnitzer; bem como os textos *Táticas para viver da Adversidade: o conceitualismo na América Latina* (2007) e *Circuito de heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001), ambos de Mari Carmen Ramirez.

Para uma abordagem mais geral em torno das práticas conceituais, foram úteis a dissertação de mestrado de Silfarlem Junior de Oliveira, *O mesmo: tautologia e política na arte conceitual* (2014), e o texto *Projeto URUBU: desmaterialização e transparência nas práticas conceituais* (2014) de Gisele Ribeiro; além dos livros *Del arte objetual al arte de concepto* (1974), de Simón Marchán Fiz; *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (2004), de Lucy Lippard; *Arte Conceitual* (2006) de Cristina Freire, *Arte Conceitual* (2002), de Paul Wood; e *Conceptual Art* (2002), de Peter Osborne.

Para a investigação do conceito de “o político” e a importância do antagonismo, foram utilizados os livros *Prácticas artísticas y democracia agonística* (2007), *Sobre o político* (2015), e *O regresso do político* (1996) todos de Chantal Mouffe, como também o livro da teórica com Ernesto Laclau *Hegemonia de estratégia socialista* (2015), além de seu artigo *Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?* (2013); e os artigos de Gisele Ribeiro: *Projeto Urubu: a especificidade do conceito de espaço(s) público(s) e as práticas artísticas* (2012), *Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente* (2013) e *Da arte pública à esfera pública política da arte* (2012). Outros livros que foram utilizados para abordagem sobre política serão: *A partilha da sensível - estética e política* (2005) de Jacques

Rancière e *Agorafobia* (2009) de Rosalyn Deutsche.

Para o levantamento e a análise da produção artística da Grande Vitória, recorremos ao capítulo Artes visuais e plásticas do Espírito Santo pertencente ao livro *Espírito Santo um painel da nossa história* (2002), além do artigo Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade (2011) ambos escritos por Almerinda Lopes. Também foram úteis as dissertações de mestrado Publicações artísticas: uma reflexão sobre publicações como arte pública em Vitória (2015) de Juliana Colli; e Galeria Homero Massena: Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo (2009) de Bernadette Rubim Teixeira. Foram consultados também escritos de páginas da web de alguns artistas da época, como o blog do Nenna, <<http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br>>. Por fim, nossa abordagem demandou, como metodologia, uma pesquisa documental baseada na realização de entrevistas com os artistas atuantes no nosso recorte, além de consultas aos documentos/arquivos dos seus acervos e dos acervos de algumas instituições artísticas da Grande Vitória.

A partir dessa base metodológica, estruturamos a pesquisa em três capítulos, dentre os quais o primeiro abarca em duas partes as diversas teorizações a respeito dos conceitualismos no território latino-americano, dando ênfase à produção brasileira. O primeiro capítulo, *Práticas conceitualistas e América Latina*, é organizado em dois subcapítulos: no primeiro, *Teorias e debates acerca das práticas conceitualistas na América Latina*, é realizado um panorama de diversas teorizações sobre os conceitualismos na América Latina, apontando suas particularidades e seus cruzamentos com as demais práticas contemporâneas do período, especialmente com a arte conceitual do eixo anglo-saxão. Para tal, ele toma como base os escritos de Mari Carmen Ramirez, Simón Marchán Fiz, Luis Camnitzer, Cristina Freire, Ana Longoni, dentre outros. Na segunda parte deste capítulo, *Produção conceitualista brasileira*, são apresentados e aprofundados alguns exemplos de trabalhos conceitualistas no âmbito brasileiro, como os de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Paulo Bruscky.

No segundo capítulo, *Arte e política*, foram abordadas noções políticas trabalhadas por Chantal Mouffe, Rosalyn Deutsche, e em menor escala, Jacques Rancière. Essas reflexões foram igualmente relacionadas ao campo da arte, de uma maneira mais geral. Na primeira parte do capítulo, *O político e a política*, foram apresentadas as concepções de Chantal Mouffe, de forma a situar principalmente os conceitos de “a política” e “o político”. Além disso, abordamos algumas de suas ideias que permeiam a noção de identidade, hegemonia e antagonismo. Já na segunda parte, *O campo das artes e os antagonismos*, a relação entre arte

e as definições políticas de Mouffe é mais aprofundada, levantando uma discussão do que seria “arte crítica”, de como esta se relacionaria com o contexto social, a fim de ampliar uma reflexão que permita estreitar os vínculos da arte com os pontos comentados anteriormente, tais como antagonismo, identidade, “o político” e “a política”.

No último capítulo, *Práticas conceitualistas e políticas em Vitória*, são discutidos e analisados os resultados da pesquisa de campo que fora realizada a partir de diálogos com os artistas da Grande Vitória, no Espírito Santo, que realizam práticas artísticas com caráter mais conceitual. Dessa forma, além de apresentar esses trabalhos, esse capítulo também analisa-os, problematizando-os a partir das abordagens políticas debatidas anteriormente. Além da apresentação de práticas nesse enquadramento, são situadas noções, anteriormente debatidas, acerca do modo como tais produções se entrelaçam com os conceitualismos latino-americanos, para então articular as discussões em torno da produção conceitualista na Grande Vitória com suas relações políticas. A partir de um levantamento preliminar, destacamos para a análise a dimensão política de práticas de artistas e coletivos como Nenna, Alberto Harrigan, Balão Mágico, Paulo Sérgio (Socó), Coletivo Maruípe, grupo HnA e Maruzza Valdetaro, tomando como base, predominantemente, os conceitos de Mouffe, de forma a investigar como “a política” e “o político” perpassam essas produções de forma que essas configuram uma “arte crítica”.

1. PRÁTICAS CONCEITUALISTAS E AMÉRICA LATINA

Neste capítulo inicial abordaremos em duas partes teorizações e práticas diversas para que possamos compreender algumas questões dos conceitualismos latino-americanos, dando ênfase à produção brasileira, especificamente. No primeiro subcapítulo, *Teorias e debates acerca das práticas conceitualistas na América Latina*, são discutidos diversos apontamentos teóricos que acentuam a pertinência dessa manifestação artística. Debateremos aqui as particularidades dessas práticas entrecruzando-as com o contexto da arte em voga no período, especialmente com a arte conceitual do eixo anglo-americano. O capítulo toma como base os escritos de Mari Carmen Ramirez, Simón Marchán Fiz, Luis Camnitzer, Cristina Freire, Ana Longoni, dentre outros. Já no subcapítulo *Produção conceitualista brasileira*, visamos a apresentação e análise de práticas conceitualistas no âmbito brasileiro, enquadrando trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Paulo Bruscky.

1.1 TEORIAS E DEBATES SOBRE OS CONCEITUALISMOS NA AMÉRICA LATINA

A teoria e crítica de arte vêm revisitando algumas narrativas que a historiografia artística oficial teria propagado acerca das décadas de 1960/70. Isso adquire um contorno específico quando se trata de práticas conceituais em regiões apontadas anteriormente como “periféricas”, como os países da América Latina. Nesse espaço geográfico, a nomenclatura “conceitualismos” entra em voga para a investigação de distintas características artísticas. Essa concepção seria inicialmente empregada por historiadores e teóricos, tais como o espanhol Simón Marchán Fiz e a porto-riquenha Mari Carmen Ramirez, que observam particularidades, de maneira geral, nos objetivos dessa produção em relação ao seu contexto.

O historiador Simón Marchán Fiz (1994), ao investigar os termos que envolvem as práticas conceituais na arte, argumenta que a expressão “conceitualismo” designaria trabalhos que enfatizam a eliminação do objeto em seus modelos tradicionais (MARCHÁN FIZ, 1994, p.251). Outra característica da produção conceitual seria o deslocamento da ênfase sobre o objeto para a concepção do projeto, consagrando mais a importância das características formativas e constitutivas do que a obra finalizada. Esses pontos estabeleceriam a ideia de um sistema antiobjetual que influenciaria a culminação de um conceito que Marchán Fiz empregaria a “estética processual”.

Essa "estética processual" configuraria-se a partir de algumas circunstâncias que engendraria o conceito de arte contemporânea, de maneira geral. Uma dessas circunstâncias seria a tendência do *autoconhecimento*, que se projetaria a partir do abandono do princípio mimético de constituição da arte em favor do sintático formal, que instauraria o interesse pela reflexão sobre a própria natureza da arte: "A arte contemporânea, em geral, podia chegar a definir-se como uma arte de reflexão sobre seus próprios dados, onde cada tendência tem tentado explorar uma parcela peculiar, uma definição dos dados formais, específicos de cada gênero" (MARCHÁN FIZ, 1994, p.249, tradução nossa).

Dentre as teorizações de Fiz em torno das tendências conceituais, é destacado um viés que proveria de países que seriam considerados periféricos em um corte temporal específico (1960-1980). Essa tendência seria designada como "conceitualismo ideológico", esse termo é mais especificamente empregado quando o teórico refletiria acerca do panorama da Argentina. A esse tipo de conceitualismo, o autor caracteriza o distanciamento que ele exerceria dos cânones marcados pela arte conceitual dos países anglo-americanos, expandindo a crítica às instituições e às práticas artísticas para um nível político e social; em contraposição, o conceitualismo denominado linguístico pelo autor, demarcado pelas proposições tautológicas e analíticas de Joseph Kosuth, como em *art-as-ideia-as-idea*⁴, estabeleceria uma relação demasiada intrínseca às questões da própria arte, distanciando-se, por vezes, da realidade social.

Sobre essas distinções, Marchán Fiz argumenta que:

Autorreflexão crítica, expansiva sobre suas próprias condições de produção em um sentido específico e geral. (...) O conceitualismo (...) não é uma força produtiva pura, senão social. A autorreflexão não se satisfaz na tautologia, senão que se ocupa das próprias condições produtivas específicas, de suas consequências no processo de apropriação e configuração transformadora ativa do mundo desde o terreno específico de sua atividade. (...) A atividade artística, portanto, se converte em um dos modos específicos de apropriação prática da realidade. (MARCHÁN FIZ, 1994, P. 269)

Como salientado acima, Marchán Fiz ainda utiliza a concepção de autorreflexão para pensar essa ramificação ideológica do conceitualismo, embora, nesse viés, essa característica seria atravessada por fatores externos ao campo estrito da arte. O teórico discute que a autorreflexão ganharia potência a partir de alcançar o patamar social, podendo, assim, ultrapassar a tautologia e estabelecer proposições mais implícitas em torno da natureza da

⁴Cf.KOSUTH, Joseph. "Arte Depois da Filosofia". In: FERREIRA, Glória. (org). Escritos de artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

arte. Como expresso no trecho a seguir:

Assim, pois, esse desbordamento da tautologia começa a emergir de países em desenvolvimento. Em qualquer caso, se trata de superar as práticas tautológicas e imanentistas, desenvolvendo suas virtualidades, apurando o processo de autorreflexão. (MARCHÁN FIZ, 1994, p.269, tradução nossa).

Segundo o artista e pesquisador brasileiro Silfarlem de Oliveira (2014a), Marchán Fiz observaria o conceitualismo ideológico como um amadurecimento da proposta conceitual analítica. Oliveira defende, contudo, que uma de suas colocações mais interessantes seria o reconhecimento da importância de se aperfeiçoar os processos de autorreflexão ao invés de rejeitá-los.

Isso porque o processo de autorreflexão nas práticas conceitualistas iria se expandir alcançando um nível de "desvelamento das ideologias implícitas e explícitas contidas nas manifestações artísticas e extra-artísticas" (OLIVEIRA, 2004a, p.68). Outra circunstância que seria ativada é a possibilidade dessas práticas transgredirem a estrutura passiva/conformista de nosso comportamento em frente à realidade. Esse conformismo seria ocasionado pelos reflexos da atual "comunicação" alienante dos novos meios informacionais e das pautas sociais (MARCHÁN FIZ, 1994, p. 270). Além disso, é dada grande relevância ao estímulo do lado ativo e subjetivo que essas práticas provocariam em relação ao emissor-receptor: "através da prática artística se trataria de sintonizar com uma instância antropológica da práxis experimental como base de uma teoria emancipatória enfrentada aos comportamentos configurados pela atual prática social" (MARCHÁN FIZ, 1994, p.270, tradução nossa).

De acordo com Marchán Fiz, a teórica Mari Carmen Ramirez em seu artigo Circuito das Heliografias: Arte Conceitual e política na América Latina (2001) endossa que os conceitualismos latino-americanos não seriam uma réplica ou um reflexo da arte conceitual hegemônica, mas que eles se originariam de respostas locais às complicações resultantes do fracasso dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados nessa região, além de, posteriormente, enfrentarem a instauração de diversas ditaduras em países da América Latina.

A respeito das implicações para a arte da mudança do estatuto do objeto artístico e das definições de conceitualismos, Ramirez argumenta que:

Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho

a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um *médium* em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, P.185-186)

Nessa perspectiva, Ramirez também salienta que nos conceitualismos o questionamento da arte como instituição parte de premissas políticas e ideológicas, e que, no entanto, realoca novamente o problema da função da arte. A teórica também sublinha a inexistência de movimentos uniformes nacionais ou regionais na América Latina, justamente por ser uma região complexa e heterogênea, constituída por muitos países com diversidades linguísticas, políticas e sociais. Entretanto, apesar das heterogeneidades, a autora conseguiu estabelecer pelo menos três aspectos em comum na obra de muitos artistas.

Um deles reside na extensão do princípio autorreferente da arte conceitual norte-americana para reinterpretações da estrutura social e política. Outro ponto atribuído a essas práticas foi a transferência da ênfase do objeto para o espectador. Dessa forma, o espectador tornar-se-ia um agente ativo do trabalho, em que atua como um participante/receptor de propostas por vezes corporais, táteis ou visuais: “A proposta conceitual procura, pois, transformar o modo como o “participante/receptor” reagem às situações específicas que recriam nosso lugar na estrutura social e política” (RAMIREZ, 2007, p.188) Além dessas, outra tática presente nessa produção consistia de uma investigação sobre como os mecanismos dos sistemas informacionais incidem no observador. Por tal razão, muitos trabalhos apropriar-se-iam da disposição dos meios de comunicação em massa – sob a forma de publicações, de painéis informativos, por meio da televisão, etc. – para formular um trabalho que, segundo Ramirez, o meio se converte na própria mensagem, no sentido de contradivulgar e estabelecer novos valores aos receptores, muito além do que a mídia oficial veiculava.

Neste sentido, de investigação de trabalhos conceitualistas como denunciativos de uma mensagem midiática, algumas ações desvelam essa necessidade de comparação entre o discurso da mídia, o discurso da arte e até o discurso do protesto. Uma prática que atuaria no cerne dessa discussão seria a ação *Tucumán Arde* (1968), que trataria as problemáticas sociais

que se instalavam na província de Tucumán em meados da década de 1960 com a crescente escassez de alimento devido ao fechamento dos engenhos açucareiros na ditadura de Juan Carlos Onganía na Argentina. No entanto, os principais canais oficiais de comunicação veiculavam a informação que Tucumán passava por um período de crescimento industrial, encobrindo a realidade que grande parte da população estava em situação de miséria.

Isso geraria um ímpeto de uma ação coletiva que reuniria grupos de jornalistas, artistas e sociólogos para a realização de ações que objetivavam denunciar a distância entre a realidade de Tucumán e o que a política discursava. O projeto *Tucumán Arde* teria iniciado-se em um encontro em Rosário, onde teria se formado o coletivo composto por León Ferrari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, Martha Greiner, Norbertto Puzzolo, Maria Teresa Gramuglio, Nicolas Rosa e Juan Pablo Renzi. No manifesto redigido por Maria Teresa Gramuglio e Nicolas Rosa, os artistas discutem a potência da violência para a criação estética, observando que a violência poderia substituir um sistema de cultura oficial por uma cultura subversiva, que alavancaria uma arte “verdadeiramente revolucionária”. O coletivo buscava atingir um público maior, sobretudo as camadas sociais mais desfavorecidas, rompendo com a “burguesia consumidora de cultura” (ABREU, 2011, p.8).

O que se buscava, dessa forma, com a ação *Tucumán Arde*, seria um circuito sobreinformacional que revelaria as condições da província de Tucumán, invisibilizadas pelos órgãos midiáticos, fomentados pela classe burguesa e pelo poder oficial. As ações dos artistas teriam culminado em uma conferência em que ressaltariam o repúdio à cumplicidade dos meios culturais, que colaboravam com a perduração de uma situação vergonhosa e degradante para a população trabalhadora de Tucumán. Essas ações foram realizadas conjuntamente com estudantes e trabalhadores da província.

FIG.1: *TUCUMÁN ARDE* - PAINEL COMPARATIVO ENTRE AS INFORMAÇÕES COLETADAS EM TUCUMÁN, E A VEICULAÇÃO DA MÍDIA, CONSTRUÍDO PELO ARTISTA LEÓN FERRARI. CGTA, ROSÁRIO, 1968.



FONTE: ABREU, 2009.

Outro trabalho que opera neste bojo de incisão e intervenção da mídia fora *Happening para un jabalí difunto* (1966) do coletivo argentino de *Arte de los medios* composto pelos artistas Robert Jacoby, Raúl Escari, e Eduardo Costa, além dos intelectuais Eliseo Verón e Oscar Masotta. Jacoby, que também participara da ação *Tucumán Arde*, seguiria questionando o poder da comunicação mediante a sociedade.

O *Happening para um jabalí difunto* aconteceu em meados de 1966 quando foram distribuídas informações em um jornal, contendo texto e imagens, de um evento que seria considerado um *happening*, mas que, no entanto, nunca ocorrera. Essa falsa notícia incluiu os nomes dos participantes do *happening*, indicação do horário e do lugar que aconteceu o evento e a descrição da performance forjada. No manifesto escrito por Oscar Masotta, Raúl Escari e Roberto Jacoby (1966) é descrito que as fotos dos supostos participantes foram retiradas de outras situações.

Assim, através da transmissão da informação, dos significados de “performar” o não existente evento, e da diferença que nasce entre as várias versões do mesmo evento transmitidos por cada canal da mídia, o trabalho adquire seu significado. Um trabalho que começa a existir exatamente no momento que a audiência se torna atenta que ele já acabou. (MASOTTA, ESCARI, JACOBY, 1967, p.2, tradução nossa)

Por tal motivo, essa prática seria também denominada como *antihappening* por ser, justamente, uma documentação de um happening que nunca existiu. Dessa forma, o trabalho configurar-se-ia em certas instâncias: a primeira seria a elaboração do texto e das imagens; a segunda, a difusão desses conteúdos nos órgãos midiáticos; a terceira, a participação ativa do leitor-espectador na reconstrução dos supostos “fatos” e ainda uma quarta, quando consciente de que o happening não acontecera, o espectador reelabora sua relação com o evento “não existente” e o evento midiático (as páginas no jornal).

No manifesto, os artistas ressaltam a distância entre a audiência de “massa” e a arte, além de outras manifestações culturais, em que percebe-se o contato de grande parte da civilização a esses eventos e dá-se através da imagem construída pela mídia. De forma contrária a alguns trabalhos da Arte Pop, como é argumentado no manifesto, esses artistas, ao invés de apartar a cultura de massa para o âmbito recluso da arte, estrategicamente, constituem a prática artística na mídia popular.

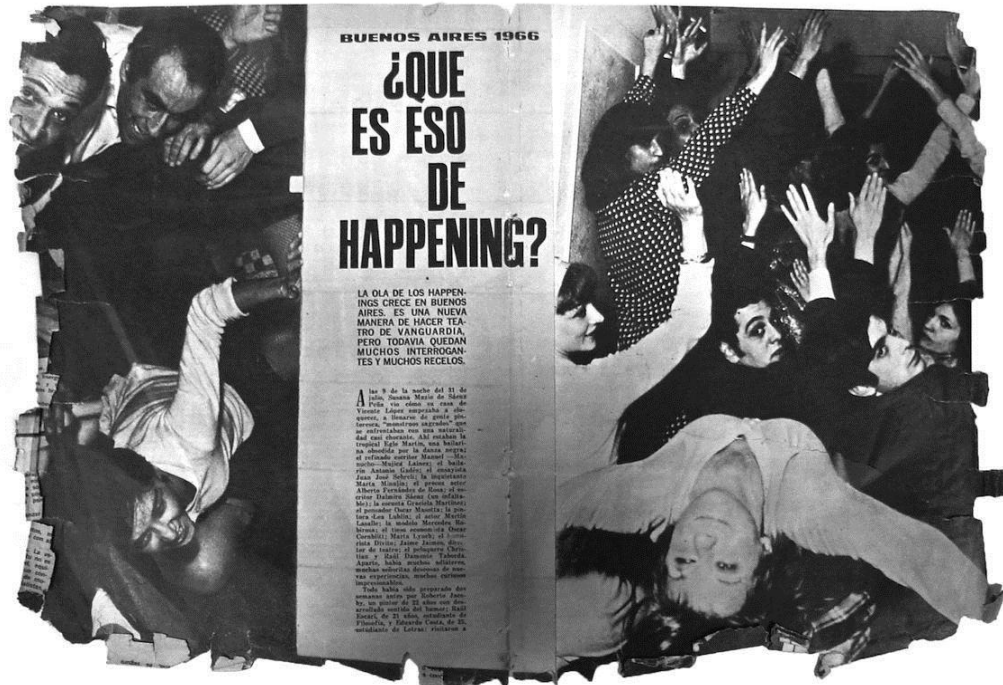
A respeito da distinção entre “*arte de los médios*” e o “*happening*”, Masotta explicita:

A diferença entre um e outro estaria no fato de que enquanto o happening é uma arte do imediato, a arte dos meios de massas seria uma arte das mediações, posto que a informação massiva supõe distância espacial entre quem a recebe e a coisa, os objetos, as situações ou os acontecimentos aos quais a informação se refere. (MASOTTA apud FERREIRA, 2010, p.52)

Bibiana Ferreira (2010) enfatiza a importância do descortinamento do veículo de informação ocasionada pelo trabalho, em que o conteúdo da mensagem acaba se tornando a própria prática. Dessa forma, ao analisar esse conceito, esse coletivo objetivaria também ampliar as definições acerca do que seria arte naquele dado momento, já que acabaria atravessando outras questões de ordem sociológica, ainda mais ao buscar difundir essas próprias condições internas e externas da arte via órgãos comunicacionais. Ferreira também atenta para como o trabalho de certa forma questionaria a sociedade do espetáculo “na medida em que denunciam o valor atribuído à imagem e à palavra em detrimento da coisa real” (FERREIRA, 2010, p.53).

Outro ponto do trabalho é a denúncia do *happening* como uma suposta concepção de uma forma contemporânea de arte que se formula pelo improviso e pela espontaneidade. A ideia de sistematizar um *happening* permite entrever que essa prática estava se tornando uma nova categoria artística, ao invés de basear-se em suas dissoluções; ou seja, que não seria tão espontânea quanto parecia e que estaria também se consolidando no discurso legitimador da arte de maneira um tanto neutralizada.

FIG.2: EDUARDO COSTA, RAÚL ESCARI, ROBERTO JACOBY, *HAPPENING PARA UN JABALI DIFUNTO*, 1966



FONTE: Arquivo Roberto Jacoby.

Além do direcionamento de trabalhos para espaços convencionais midiáticos, essas operações conceitualistas também valer-se-iam da linguagem usual da produção industrial imperialista norte-americana num sentido de ressignificá-la e subvertê-la. Essa proposta apareceria em diversos trabalhos que se apropriam de objetos produzidos em série e de sua linguagem para retransmitir certas indagações. Uma produção que se constrói nessa linha é *Coca-Cola Colômbia* (1977) de Antônio Caro. Esse trabalho é uma serigrafia que porta a palavra “Colômbia” com a caligrafia de logotipo da bebida Coca-Cola. Inicialmente, Caro, em 1975, compôs a obra mais na versão de uma silhueta, como um desenho sobre papel que fora exposta no Museu de Arte Moderna de Bogotá, em uma mostra organizada por Janier Martín (CARO, 2015, p. 48). No entanto, posteriormente, Caro transformou esse trabalho em uma placa, após ampliar a tipografia, e consultar fornecedores que fazem placas com anúncios populares pintados com esmaltes sobre lata.

Essa produção suscita um embate entre a palavra Colômbia e a tipografia da Coca-Cola, como também, toca algumas questões ativas nas discussões provenientes da Arte Pop, em que os artistas se valeriam muito da imagem da Coca-Cola para a efetivação de seus trabalhos. Neste sentido, o contexto da identificação do país, designado pela palavra

Colômbia, vê-se atravessado por uma estética que aludiria ao poderio industrial e os objetos de consumos norte-americanos. Isso provocaria uma interpretação política quando recordamos a globalização e as modificações que acometeriam a Colômbia pela alta influência industrial norte-americana.

Caro (2014) também salienta a congruência da quantidade de letras presente na palavra em Colômbia e na palavra Coca-Cola, ambas com oito letras. O que facilitaria também a substituição dessas duas palavras. Apesar de o trabalho remeter à influência dos objetos de consumos e das multinacionais na Colômbia, existe uma reação irônica que pode ser analisada igualmente, quando pensamos a própria imagem da Colômbia apropriando-se da estética imagem da Coca-Cola, que também pode ser caracterizada como uma atitude de resistência. Já que não somente esses signos industriais podem adentrar o imaginário dos países em desenvolvimento, mas também esses países podem reagir, subverter e apossar-se dessas linguagens de maneira a desconstruí-las. Nesse sentido, a estratégia de desconstrução aproxima-se muito do que Hal Foster defende em relação à desconstrução no capítulo “Por um conceito político na arte contemporânea” do livro *Recodificação - Arte, espetáculo, política cultural* (1996), em que seria potencializada a ideia de desconstrução como um método de resistência, onde argumenta que a resistência “é uma estratégia desconstrutiva baseada em nosso posicionamento aqui e agora como sujeitos dentro de significações culturais e disciplinamentos sociais” (FOSTER, 1996, p.200).

FIG.3: ANTONIO CARO – COLÔMBIA COCA-COLA, 1976.



FONTE: www.revistaacardia.com

No entanto, para pensarmos as relações que a produção conceitualista realiza com as próprias questões artísticas e sociais anteriores da América Latina, o teórico e artista uruguaio Luis Camnitzer (2008) defende, em seu livro *Didáctica da liberacion – Arte conceptualista*

latino-americana, uma pesquisa que rastreie as raízes genealógicas dessa manifestação artística dentro de sua própria tradição (CAMNITZER, 2008, p.14), contribuindo, assim, para alicerçar as articulações do que viria a ser o conceitualismo latino-americano. Isso apresenta uma diferenciação em relação ao que vinha sendo inserido no prisma de arte conceitual, em que, como o autor coloca, essas condições eram forjadas dentro de uma historiografia previamente instituída pelos grandes centros culturais.

Desse modo, Camnitzer toma um grande cuidado ao pensar os enredamentos dos conceitualismos latino-americanos com a própria tradição latino-americana, ao invés de pensá-los como derivativos do que se sucederia nos grandes polos conceituais (Estados Unidos e Europa). Apesar da situação do Uruguai não ser tanto problemática quanto a de outros países da América Latina, o artista situa a necessidade que o meio artístico que ele participara possuía de se envolver em questões tais como: “qual a possibilidade da arte realizar um impacto real no mundo?”, e “é certo fazer uma arte que está fora da experiência cotidiana?”. Essas discussões foram fomentadas principalmente a partir das ações políticas que seriam proporcionadas pelo movimento dos Guerrilheiros Tupamaros⁵ no Uruguai. Em relação a esse movimento, Camnitzer (2008, p.26) argumenta que suas operações de guerrilha se constituíam em formas válidas de arte, desdobrando-se em indagações sobre as distinções que a arte e outras atividades do contexto social (que eram consideradas artificiais pelos teóricos) possuíam entre si, e que, no entanto, não eram validadas como possíveis trabalhos de arte. Isso geraria revisitações nas histórias locais e na arte que realçariam certa resposta ao seu entorno. Essas condições impulsionariam a produção conceitualista do artista, já que, em meados da década de 1960/70, a teorização de arte conceitual fora aprofundada, e, essas práticas, por apresentarem certas pertinências coincidentes com algumas noções de enfrentamento às instituições e certos temas de desmaterialização do objeto artístico, teriam sido englobadas nessa teoria.

Como anteriormente comentado, Camnitzer ressalta a importância das operações dos

⁵A respeito das origens dos Tupamaros, Camnitzer discorre que: “Los Tupamaros comenzaron a organizarse em 1962, pero ya se habían identificado com esse nombre dos años antes. Conocido también como MLN (Movimiento de Liberación Nacional TupacAmarú), el grupo fue iniciado por gente de distintos sectores políticos, pero em sua mayoría miembros del Partido Socialista y disidentes de la Federación Anarquista. (...) Su papel preponderante fue el ser los “fiscals del pueblo” y como tales destapar la corrupción del gobierno, de los bancos y de la industria. Hasta esse entonces el Uruguay había sido um modelo de estabilidad em América Latina. Pero la producción agrícola, que había asegurado la prosperidade del país hasta la guerra de Corea, no había puesto al día sus tecnologías y había dejado de ser competitiva em el mercado internacional. La economía sufría, y a oligarquía no quería compartir su riqueza para manter el funcionamiento de los servicios sociales progressistas del país. Lo que había sido uma sociedade fundamentalmente de classe media comenzó a polarizarse. La crisis se hizo visible durante los primeros años de la década de sessenta com el refuerzo evidente de las fuerzas policíacas (CAMNITZER, 2008, p.66)”

guerrilheiros Tupamaros e igualmente as poesias do venezuelano Simón Rodríguez para a efervescência dos conceitualismos latino-americanos, apontando-os como predecessores, já que se vinculariam mais intimamente a essas práticas do que a própria arte conceitual, do eixo anglo-americano.

Dentro desta mescla deveria dizer faz muito tempo que senti que estes dois fatos históricos – Tupamaros e Rodríguez – estão conectados muito mais intimamente com o conceitualismo latino-americano que muitas obras de arte conceitual norte americanas ou europeias. Embora temos que reconhecer que as estratégias hegemônicas como desmaterialização e ressignificação foram influentes, tanto Tupamaros como Rodríguez, ajudaram de alguma maneira a localizar o conceitualismo latino-americano sobre um eixo próprio e independente. A vantagem de tomar em conta os Tupamaros e a Rodríguez é que suas atividades refletem uma síntese de arte com a política, em primeiro caso, e da arte com a pedagogia em segundo caso, apresentando-as como uma expressão unificada. (CAMNITZER, 2008, p.25, tradução nossa)

Camnitzer ressalta que essas estratégias providas dos Tupamaros ou de Simón Rodríguez auxiliariam na constituição de uma "didática da liberação", que se valeria das ideias que permeiam as práticas militares estetizadas dos Tupamaros, e os aforismos ideológicos de Rodríguez, que, segundo o artista, precederiam algumas estratégias do poeta francês Stéphane Mallarmé, já que Rodríguez empregava uma textualidade inusitada e desconstruía a linearidade do texto, além de modificar sua própria tipografia no mesmo parágrafo (CAMNITZER, 2008, p.25). No entanto, Camnitzer assegura que o ponto crucial dessas duas referências não eram suas estéticas, e sim seus esforços para a eliminação da erosão de informação. Em sua própria linguagem, enfatizaram a necessidade de uma comunicação direta, além de dirigirem-se ao seu público específico com a intenção de conscientizá-lo ao máximo.

Inicialmente, o teórico pensara que somente os Tupamaros e suas operações teriam efetuado a única obra que havia atingido a consciência política do povo e provavelmente a única obra política que estabeleceria novos parâmetros para a percepção estética na América Latina. Isso parece fazer mais sentido quando Camnitzer evoca os Tupamaros como aqueles que romperiam as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Dessa forma, ressalta que:

A crítica institucional e a luta se fundiram em ações que fizeram com que o objeto artístico se convertesse em um recipiente obsoleto. Distinto das vanguardas tradicionais, os Tupamaros não se "objetivaram" de uma redefinição institucional da arte. Mais precisamente, nem se preocuparam com a ideia, apesar de que entre eles se encontravam alguns estudantes de arte. Em seu lugar, foram diretamente a ativação dos processos criativos nas

zonas não-artísticas. Seu "trabalho", portanto, frisou a artificialidade do que define e delimita o objeto de consumo artístico. A relação arte e política se fez totalmente natural e com apoio mútuo. Para o movimento Tupamaro a arte não foi um tema de preocupação maior que em outro qualquer movimento preocupado com uma revolução social, mas durante seu desenvolvimento eles chegaram o mais próximo possível da linha que a política da arte. (CAMNITZER, 2007, p. 27, tradução nossa)

Essa questão acima coincide com o desenrolar dos conceitualismos latino-americanos, visto que essas produções desvencilharam-se da concepção tradicional de arte, tornando permeáveis as fronteiras da arte e da política. Outro ponto que seria atribuído a uma esfera política, seria que, como Camnitzer reforça, a arte latino-americana sempre obteve uma tendência marcada pelo conteúdo, e o conteúdo era facilmente politizado.

Em relação a Simón Rodríguez, sua importância tangencia os recursos formais textuais utilizados para acentuar a comunicação de suas ideias, elaborando estratégias textuais como instrumentos de luta e resistência, algo que mais tardiamente iria ser recorrente na produção conceitualista latino-americana.

FIG.4: TUPAMAROS EM MARCHA



FONTE: <http://www.latinamericanstudies.org/>

FIG.5: SIMÓN RODRÍGUEZ -*EN LA MONARQUIA*, EM *OBRAS COMPLETAS*, 1:231

Fonte: CAMNITZER, 2008.

Para Camnitzer, essas contribuições são essenciais para compreender os conceitualismos latino-americanos e não certa parte da história dessas manifestações. Visto que a partir dos Tupamaros e de Simón Rodríguez, o artista conseguiu analisar os conceitualismos sob um ponto distinto, que se diferenciaria da usual vinculação ao Minimalismo e à Arte Conceitual norte-americana. Importante assinalar que o teórico pontua certa manipulação das datas que nos levariam a crer que os conceitualismos seriam um fruto tardio desses movimentos.

Portanto, novamente, o artista aborda o problema da nomenclatura, algo também frisado por Ramirez: a terminologia “conceitualismos latino-americanos” abarca um conjunto complexo de países e apesar das relutâncias que existem a partir de modelos internacionais, que tentam suprimir as diferenças desses espaços e criar um imaginário de América Latina como um tipo de nação homogênea, esses teóricos sublinham a necessidade de contextualização dos diferentes países. De todo modo, tanto Camnitzer quanto Ramirez são cientes da não existência do termo “conceitualismos” no período de efervescência dessas práticas artísticas. Camnitzer (2008) ressalta alguns fatores que possibilitariam identificar elos entre os países latino-americanos, tais como a forte presença do catolicismo na maioria dos países e ao grande uso da língua espanhola. Além desses aspectos, o autor também vê a

América Latina como uma entidade unida pela cultura de resistência às culturas invasoras e por uma nostalgia utópica de uma unificação continental. No entanto, são apresentados também argumentos que demonstram diferenças nos países desse continente, mais especificamente quando debatidas questões étnicas e econômicas.⁶ São pontuadas as diferenças em relação à incidência das forças militares apoiadas pelos Estados Unidos nesses diferentes países e suas distinções atreladas às classes sociais. A partir dessas características, formular uma ideia de América Latina como um continente unificado apresenta-se de maneira complexa, apesar desses fatores, algumas similitudes são mais recorrentes nesse enquadramento geográfico, sobretudo as assimilações e a atitude crítica frente ao mercado da arte.

Bruno Elias Gomes Oliveira em seu artigo *Outras formas de ser-em-comum na Arte Latino-Americana* (2014a) também investiga as condições políticas que se reverberaram na América Latina diante a segunda metade do século XX. Para tal, é relatada a saturação que envolvia as soluções ineficazes do Liberalismo, emergindo, assim, outros paradigmas de desenvolvimento nesses enquadramentos, tais como a Revolução Cubana, que fora um grande marco de resistência em relação ao poderio estadunidense. Isso impulsionaria um alinhamento entre as nações da América Latina e propiciaria uma corrente de resistências continentais. (OLIVEIRA, 2014b, p.3256)

Como anteriormente comentado, as conturbações presentes na década de 1960, seja a instauração dos regimes militares em países distintos da América Latina, seja a falha dos seus processos de modernização e industrialização, seja seu passado colonial ou mesmo as problemáticas oriundas das Grandes Guerras e do processo de Guerra Fria, atingiram a arte e suas condições políticas.

Em relação à genealogia de Camnitzer, Ramirez (2007) apresenta uma discussão pertinente no que sucede a ideia de (in)versão do modernismo europeu. A teórica observa peculiaridades nos conceitualismos que vinham sendo englobadas nas teorizações a respeito de arte conceitual do eixo anglo-americano. Sob esse prisma, Ramirez aponta uma raiz comum das produções conceituais e contemporâneas de arte que, para ela, serve como ponto norteador dessas investigações: a crise ontológica da arte europeia, que dataria a partir de 1945 e redimensionaria um processo de redefinição das significações a respeito da arte e do

⁶Camnitzer (2008, p.32) destaca o caso da Argentina que teria se proclamado durante a década 1970 como décimo primeiro país mais branco do mundo, em contraponto a isso, o Brasil seria mais integrado etnicamente. Já no quadro econômico, o Uruguai se diferiria da maioria dos países da América Latina, já que o país, nas décadas de 1940 e 1950, vivia um período de prosperidade econômica democratizada e pensamento progressista, enquanto era recorrente, em outros lugares (um exemplo seria a situação do Chile e do Peru), situações bem difíceis que desencadeariam ditaduras na década de 1960.

objeto artístico. No entanto, Ramirez não observa essas transformações do conceito de arte a partir de uma ótica de desmantelamento das qualidades artísticas que se articulariam unicamente ao contexto europeu, negando, a partir disso, a exclusividade e a anterioridade das referências anglo-americanas de arte conceitual. Essa negação ocorreria na América Latina justamente, segundo a autora, devido a um fenômeno ao qual denomina “passado dialético”, que se consistiria de uma relação entre o passado colonial latino-americano e o seu envolvimento com o modernismo. Esse passado seria regido por tradições artísticas tanto europeias quanto norte-americanas que, neste sentido, originaria um modelo de assimilação/conversão guiado pela dinâmica interna e pelas contradições do modelo local (RAMIREZ, 2007, p. 186), garantindo uma versão autônoma dos princípios modernistas.

No que diz respeito à crise ontológica da arte europeia e às redefinições em relação do conceito de arte, para Ramirez (2007), Marcel Duchamp seria importante como um agenciador dessas discussões ainda nas vanguardas históricas, visto que seus *ready-mades* provocariam um embate entre o objeto de arte aurático e a instituição de arte. As reflexões de Duchamp seriam um ponto norteador para as discussões elaboradas pelas práticas conceituais.

Do ponto de vista da produção anglo-saxã, Paul Wood argumenta, em *Arte Conceitual* (2002), que a expressão “arte conceitual” seria inicialmente usada com o propósito de “designar uma multiplicidade de atividades com base na linguagem, fotografia e processos, as quais se esquivavam do embate que então se efetuava entre, de um lado, a arte minimalista e várias práticas “antiformais”, e de outro, a instituição do modernismo” (WOOD, 2002, p.7). A primeira aparição que remeteria a essa manifestação artística seria da expressão “arte conceito” empregada por Henry Flynt em 1961, para refletir a respeito de algumas atividades associadas ao grupo Fluxus de Nova York. No entanto, seria a partir dos textos de artistas como Sol Lewitt, Joseph Kosuth⁷ e do grupo *Art&Language* – cuja revista com o mesmo nome abrigava escritos/trabalhos de diferentes artistas – que a ideia de “Arte Conceitual” tomaria forma. Em 1969, Lippard defende a existência de uma arte conceitual que estaria mais ligada a um tipo de vanguarda em Nova York a partir da metade da década de 1960 do que “arte conceito” baseada nas atividades do Fluxus.

⁷A partir do escrito *Arte depois da Filosofia* (2006), publicado originalmente em 1969, Joseph Kosuth desenvolve uma discussão a respeito da natureza tautológica da condição artística. Sobre isso, Kosuth (2006, p. 219) argumenta: “Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo a linguagem da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte.”

FIG.6: GEORGE MACIUNAS, DICK HIGGINS, WOLF VOSTELL, BENJAMIN PATTERSON & EMMETT WILLIAMS PERFORMANDO PHILIP CORNER'S PIANO ACTIVITIES EM *FLUXUS INTERNATIONALE FESTSPIELE NEUESTER MUSIK*, WEISBADEN 1962



FONTE: Fluxus Village.

Wood também irá utilizar a expressão "conceitualismo" em suas reflexões acerca da arte conceitual. Para o autor, esse termo teria sido utilizado em ampla circulação, remetendo a uma variedade de significados. Em certas variações do termo, existiria um cunho pejorativo que o autor enfatiza vir de conservadores que repudiam arte contemporânea, sendo utilizado, dessa forma, para rotular "práticas contemporâneas que não se conformam às expectativas convencionais de exposições de arte, isto é, que mostrem objetos feitos pelo artista e voltados à contemplação estética" (WOOD, 2002, p.9).

Além dessa visão, Wood destaca outra interpretação em sentido oposto, em torno de uma dicotomia presente no modernismo e na arte conceitual. Tomando como referência o texto *Rewriting Conceptual Art* (1999), de Michael Newman e Jon Bird, o autor pensa o conceitualismo como uma difusão das noções de arte contemporânea que se projetariam a partir de uma brecha em relação ao modernismo, que seria provocada pela Arte Conceitual estabelecida na América do Norte e Europa Ocidental. Essa produção conceitualista abrangeria temas emancipatórios como os que abarcam a produção de regiões distantes do globo, em destaque a América Latina, o Japão, a Austrália Aborígene e a Rússia, além de dar atenção a produtores com pouca visibilidade na arte, tais como mulheres. Em contraposição a

isso, "uma arte conceitual analítica é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar" (WOOD, 2002, p.9).

A partir das diferentes teorizações em torno de arte conceitual, um dos pontos recorrentemente atrelado a essas práticas seria o, anteriormente citado, da desmaterialização de objeto que culminaria a partir do escrito *A desmaterialização da arte* de 1967 de Lucy Lippard e John Chandler. Se Lippard propõe que a arte conceitual libertou-se do estatuto do objeto e ressignificou-se como desmaterializada, outros teóricos irão ver isso a partir do viés do processo de elaboração da arte conceitual. Obtendo outras terminologias para refletir sobre essas práticas, como Silfarlem de Oliveira (2014b, p.40) pontua, Gregory Battock em sua antologia sobre arte conceitual pensaria que essas práticas existem apenas sob forma de documentação, não existindo, dessa forma, objetos. Como já comentado, Simón Marchán Fiz dá mais destaque à discussão acerca da relevância do processo de elaboração da obra do que a obra finalizada, esta pertinência ao processo de elaboração que caracterizaria a “estética processual”.

Portanto, a partir das discussões fomentadas acima, podemos destacar três paradigmas que permeariam a produção conceitual: a desmaterialização, a documentação e o processo. Oliveira, ao pensar essas condições em torno da concepção de desmaterialização, retoma os conceitos de Marchán Fiz, quando esse pontua que os trabalhos conceituais engendrariam uma “redefinição” e não uma “eliminação” do objeto tradicional (OLIVEIRA, 2014b, p.40). A partir dessa colocação em relação à redefinição do objeto, Oliveira reflete que:

Logo, parece que a falta de orientação estético-formal que caracteriza o objeto conceitual (documentos, processos, *performances*) por sua pouca “materialidade”, em termos tradicionais, leva os teóricos a encaixarem a arte conceitual como um conjunto de práticas mais ou menos desmaterializadas, embora jamais dissociadas dos cânones estéticos. (OLIVEIRA, 2014b, p.40)

Nessas reflexões, fica mais evidente a noção de que a suposta desmaterialização da arte parte de discussões da dissociação da estética conceitual e o objeto tradicional formalista: “o debate estava focado na oposição aos princípios tradicionais da “obra de arte” (os diversos formalismos), e não necessariamente à sua materialidade” (OLIVEIRA, 2014b, p.42). Levando isso em conta, Oliveira defende que a arte conceitual visaria uma convergência entre forma e ideia e em vez de desmaterialização, prossegue defendendo que para a transmissão de uma ideia sempre existirá um meio transmissor, com diferentes materialidades, e esse meio é fundamental para sua veiculação.

Em relação a essa discussão, em conformidade com Gisele Ribeiro (2014), Oliveira

também reforça a ideia da não transparência das formas, o que entra em acordo com o trabalho do artista norte-americano Mel Bochner *Language is not transparent* (1969-70), onde realça o fato de que a linguagem e os pensamentos sempre seriam constituídos, quando acessíveis, por alguma materialidade. Neste sentido, essas manifestações não poderiam ser desmaterializadas, pois palavras são conteúdos visuais e possuem uma forma específica.

FIG.7: MEL BOCHNER – *LANGUAGE IS NOT TRANSPARENT*, 1969



FONTE: www.moma.org

De acordo com Ribeiro, o trabalho de Mel Bochner constitui-se no cerne dessas dicotomias, em que a linguagem se encarrega de pensar sua própria materialidade e sua própria não opacidade⁸ – e, conseqüentemente, não neutralidade (RIBEIRO, 2014).

A não transparência da linguagem, postulada por Bochner, agrega ao seu trabalho uma importante contestação que se relaciona com um comportamento político frente às questões internas do campo da arte.

Por outro caminho, nas teorizações dos conceitualismos latino-americanos, fora dada

⁸ Acerca de certos trabalhos conceituais, no qual o debatido acima de Mel Bochner está incluso, Ribeiro defende a existência de uma resistência frente à ideia de desmaterialização da arte. Sobre esses trabalhos, argumenta: “Percebe-se que, embora, visassem romper com o estatuto do objeto artístico moderno, autônomo e opaco, os trabalhos desses artistas não abdicavam ou relevavam a crítica a qualquer ideia de transparência atreladas às formas apresentadas, nem mesmo quando utilizada à linguagem verbal, oral ou escrita. Trata-se de ir além da dicotomia opacidade versus transparência, transformando o estatuto dos objetos nas práticas artísticas, descentralizando-os sem que se tornem “imateriais”, transparentes a qualquer ideia ou representação. (RIBEIRO, 2014, p.6)

grande importância a sua relação de enfrentamento ao eixo anglo-americano e a sua problematização das instâncias sociais/artísticas que incidem nos países latinos por via do imperialismo exacerbado provindo das potências desenvolvidas e, seguidamente, de suas imposições de modelos culturais, econômicos, etc. Imposições essas que já eram oriundas do período de colonização desses países. Apesar dessa problematização, há também uma dicotomia que percorre esses conteúdos que deve ser revista com mais cuidado. O modelo centro x periferia, conceitualismo ideológico x conceitualismo puro, acaba generalizando essas práticas em tendências políticas ou tautológicas e cria-se uma ilusão novamente de América Latina como continente unificado, em que suprimem-se as diferenças e geram concepções extremas.

Portanto, considera-se que existiram entrelaçamentos entre o enquadramento latino-americano e o anglo-americano. Exposições como a *Information* (1970), ou a *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999), propiciariam esses enredamentos. Outros fatores que acentuariam essas conexões seriam o advento da Arte-Correio que acabou propiciando uma rede internacional de difusão de conteúdos artísticos.

De acordo com a pesquisadora brasileira Daria Jaremtchuk (2007, p.20), a *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, realizada no *Queens Museum of Art* de Nova York, em 1999, acabaria por demonstrar que os conceitualismos foram um movimento internacional com pontos de origem multicêntricos, mas que as produções artísticas se vinculavam aos eventos locais (JAREMTCHUK, 2007, p.20). Logo, nessa situação expositiva, teria sido possível observar noções inseridas na produção que comentavam a história regional dos diferentes países. Contudo, os trabalhos expostos também apresentaram conexões globais, o que se oporia a uma visão dos conceitualismos estritamente ligada a dicotomias entre “centro” e “periferia”.

Camnitzer (2008) salienta que muitas exposições internacionais trataram os conceitualismos de forma redutora, mas reconhece a relevância da exposição *Information* (1970). De acordo com Silfarlem de Oliveira (2014b), a exposição contara com a participação de artistas tais como os brasileiros Cildo Meireles, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Guilherme Vaz; os argentinos Alejandro Puente, Jorge Luis Carballa, Marta Minujín, Carlos D'Alessio, Liliana Porter e o Grupo Frontera; além do próprio artista uruguaio, Luis Camnitzer, e outros. Segundo o curador da *Information*, a exposição pretendia trazer à tona produções de artistas jovens ao redor do mundo, bem como introduzir importantes produções de artistas residentes da Argentina, Brasil, Canadá e Iugoslávia (MCSHINE *apud* OLIVEIRA, 2014b, p. 58). *Information* exploraria os conceitualismos de maneira abrangente, como um movimento

multicultural, além disso, teria cooperado para aproximação da produção conceitual anglo-americana com os conceitualismos latino-americanos.

No que se refere à pertinência dos conceitualismos latino-americanos frente ao conjunto internacional, Cristina Freire (2009, p.167) argumenta ainda que teria ocorrido certa internacionalização desses conteúdos devido às condições ditatoriais de muitos países da América Latina, já que muitos artistas saíram para exílio⁹, como, por exemplo, Horacio Zabala, que fora para Itália, Hélio Oiticica para Nova York, Lygia Clark para Paris, Artur Barrio para Suíça, Felipe Ehrenberg para Amsterdã, dentre muitos outros.

Apesar das constatações de diversos teóricos – inclusos Simón Marchán Fiz, Mari Carmen Ramirez e Luis Camnitzer - devemos ter certa cautela com o difundido argumento que somente os conceitualismos latino-americanos seriam políticos e a arte conceitual tautológica. Nas teorizações são apresentadas certas discussões que acentuam as diferenciações que entre a arte conceitual e os conceitualismos. Por exemplo, Ramirez em *Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001) defende que a arte conceitual hegemônica seria apolítica e, também, como anteriormente comentado, que a conexão dos países latinos com o eixo anglo-americano seria unicamente através de seu passado colonial. Já Marchán Fiz conceberia que a vertente conceitual analítica isola o objeto de seu contexto, não articulando essa superação da tautologia, como comentado nas páginas anteriores.

No entanto, Silfarlem de Oliveira, em sua já citada dissertação *O mesmo: tautologia e política na arte conceitual* (2014b) defende uma contraposição a essas concepções, promovendo um debate que traz à tona articulações políticas na arte conceitual anglo-americana, e articulações tautológicas nos conceitualismos latino-americanos.

A respeito disso, Oliveira complementa:

Diferentemente do que propõe Mari Carmen Ramirez – ou mesmo Simón Marchán Fiz – acreditamos que nenhuma das duas vertentes conceituais seria estritamente apolítica ou estritamente antitautológica. Sendo assim, não entendemos estas “inversões” de uma vertente à outra (conceitual analítico ao conceitualismo ideológico) como proposições (e posições) fundamentalmente enfrentadas senão como complementarias, sem prejuízo de suas “singularidades”. Acreditamos que, até mesmo, do ponto de vista das

⁹Certa cautela é necessária ao discutir esses tópicos, pois, muito do que fora classificado como exílio, na realidade fora intercâmbios de experiências entre os artistas da América Latina e do eixo anglo-americano. Jaremtchuk (2007) ressalta que o Brasil não se manteve isolado dos centros artísticos, havendo muitas revistas, publicações e viagens dos artistas ao estrangeiro, que privilegiariam os Estados Unidos em vez da Europa. Como exemplo, “Anna Bella Geiger viveu em Nova York já na década de 1950. No início da década de 1970 inúmeros artistas encontraram-se em Nova York, como Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Antonio Manuel...”(JAREMTCHUK, 2007, p.29)

territorialidades (Norte/Sul) o que temos são muito mais pontos de contaminação recíprocos – “inversões”, apropriações, ressignificações, do que negações. Portanto, não estamos de acordo com Marchán Fiz de que a arte conceitual estrita (como ele costuma chamar o conceitual anglo-saxão) seja acrítica, nem também com as separações assépticas expostas no esquema de posições de Carmen Ramírez. Entendemos as duas vertentes como radicalmente engajadas e altamente críticas, ainda que existam diferenças de enfoque quanto à postura que cada uma adquire. (OLIVEIRA, 2014b, p. 73)

Suas alegações, para assegurar essas colocações, baseiam-se nas observações que as proposições conceituais tautológicas não poderiam ser vistas como apolíticas já que discutiriam problemas políticos internos ao campo da arte, como questões de participação, autoria, função da arte e crítica institucional (OLIVEIRA, 2014b, p.74). Indica, por outro lado, que a vertente conceitualista latino-americana conduz, igualmente, debates tautológicos, pois, suas discussões são atravessadas por (auto) reflexões estéticas e suas problematizações atingem também os espaços institucionais da arte, apesar da sua ênfase aos espaços sociais.

Retomando a discussão em relação à tese de Lippard acerca da desmaterialização do objeto de arte nas práticas conceituais, isso obtém determinado contorno quando atinge a produção artística conceitualista, sobretudo no que concerne às materialidades das práticas, pois, por serem produções que lidam com as realidades sociais locais, foram muitas vezes repensadas, trabalhando, em muitos casos, com materiais perecíveis, ações, coletivos, documentos e meios de circulação alternativos.

Essa ideia de desmaterialização do objeto de arte na América Latina, como defende Ramirez, obteve outras ramificações, apontadas até como paradoxais. Para a teórica, o contorno mais contraditório que insurgiu seria a tática de “recuperação” do objeto, que acontecia, geralmente, como forma de *ready-made* ou como um objeto de produção em larga escala. Esse objeto era veículo de uma estratégia conceitual que funcionava como um transmissor de ideias, geralmente críticas. Ramirez aponta como isso baseava-se numa interpretação da herança de Duchamp, entretanto, contaminada com as implicações de outras naturezas, – inclusive muitas de natureza social – além das de produtividade e de intencionalidade do artista, já indicada por Duchamp.

A respeito das concepções do *ready-made* nos trabalhos conceitualistas, Ramirez afirma que:

Como elemento integrante de estratégias de significação antidiscursivas mais abrangentes, frequentemente efêmeras, a noção de *ready-made* como um “pacote para comunicar idéias” implicava importante questionamento das funções semióticas visuais do objeto a fim de produzir significados

relacionados com sua posição estrutural num circuito ou contexto social mais amplo. Através dessa interação dialética com elementos do “real”, os artistas procuravam uma “proximidade participante” com o espectador. (RAMIREZ, 2007, p. 188)

Neste sentido, os conceitualistas latino-americanos estariam mais preocupados em atribuir significados a objetos e formas já existentes do que a produzi-los. Outros desdobramentos do *ready-made* que, de certa forma, cooperariam para as implicações que obteve na América Latina estão presentes na Arte Pop e na Arte Conceitual. Na Arte Conceitual, o *ready-made* reafirmaria as análises duchampianas de significação como ato de criação, onde a frase “isso é arte porque eu afirmo” ganha sentido. Além dessa discussão, a proposta aprofunda mais as reflexões a respeito das qualidades autorreferentes e autorreflexivas do objeto. A teórica ainda situa que nos conceitualismos latino-americanos, a estratégia de significação do objeto seria ativada pela retirada do objeto de circulação, o que seria sucedido de uma ressignificação do objeto e, após isso, uma reintrodução em um contexto onde seus sentidos social e político possam vir à tona.

FIG.8: ALBERTO GRECO – *VIVO DITO*, 1962



Fonte: CAMNITZER, 2008.

Os *Vivos Ditos* (1962-65) do artista argentino Alberto Greco ocorreram a partir das experiências do artista em Roma e, posteriormente, na Espanha, em que o artista começara a assinalar pessoas na rua com um risco de giz simples em meados de 1962. Essa ação-apontamento fora precedida por algumas experiências que o artista tivera em Gênova, na qual inscrevia em muros da cidade parte do *Manifesto Dito Del Arte Vivo* (1962). De forma geral, este trabalho engendra um mecanismo de *ready-made in situ*, em que pessoas/objetos/situações seriam recortados do seu cotidiano e acendidos como arte, isso conceberia um instrumento que realça as tramas artísticas da própria realidade. Esse recorte seria realizado a partir de um círculo feito nesses objetos/pessoas/situações ou então uma assinatura que o artista conceberia.

Em seu manifesto a respeito da “Arte Viva”, Greco ilustra que a arte viva se configura com seu entorno e não se isola do mesmo, algo que fica claro no trecho a seguir:

A “arte viva” [*Arte Vivo*] é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com o quadro e sim com o dedo. Ensinará a ver novamente aquilo que acontece na rua. A arte viva busca o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva para a galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. Quer terminar com a premeditação que significam a galeria e a mostra. Devemos nos meter em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, gente, conversas, odores, rumores, lugares e situações. Arte Viva. Movimento Dito. (GRECO apud CAMNITZER, 2008, p.223, tradução nossa).

Um dos fatores mais interessantes que emerge desse trabalho de Greco é a potência que abrange a ideia de um trabalho artístico que é vivo. Logo, ao apropriar-se de pessoas, elas, de alguma forma, tornam-se ambivalentes, pois elas são ativadas como uma proposta artística e também como espectadores. Greco novamente redimensiona a ideia de que a arte está contida na vida, dando deriva a uma discussão de como todos esses papéis de artista, espectador e de trabalho artístico, hibridizam-se e que essa hibridação é necessária também no processo criativo de um trabalho de arte.

Os *vivos ditos* ativam uma percepção do artista como propositor e não como criador. Nesse caso, o trabalho aciona uma reflexão que visa pensar quais espaços a arte ocupa, se ela precisa ser criada num âmbito específico ou se ela pode ser acionada no próprio cotidiano.

Outro trabalho que opera nesse viés de *ready-made vivo* é justamente *La familia obrera* (1968) de Oscar Bony. Nesse trabalho o artista apropria-se de uma família proletária e insere-a em uma instituição artística, o Instituto Di Tella, na exposição Experiências’68, de modo que essa família se dispunha como um trabalho de arte. A família é tomada como

ready-made justamente pela ideia de retirar-se algo do cotidiano e o ressignificar em outro âmbito. Entretanto, observamos como a atitude da família em descanso, parada em cima de blocos, gera outras proposições acerca daquelas pessoas e daquele período em que esse trabalho se configura.

A família compõe-se com a presença de três membros da família. Em um plano superior, em cima de um bloco, encontra-se o pai, um operário. Já ao seu lado estaria o filho, num patamar inferior e logo mais a mãe, que estaria no mesmo nível que o filho, mas devido à sua altura, ela seria a segunda figura mais acima. Além desses modelos, o trabalho também contém um cartaz com uma mensagem do artista: “Por estar aqui, este obreiro recebe o dobro do que receberia por oito horas do seu trabalho”.

FIG.9: OSCAR BONY - *LA FAMILIA OBRERA*, 1968



FONTE: <https://www.flickr.com/photos/espacioft/5099837043>

No texto *Arte y realidade: La familia obrera como ready-made* (1993), Maria Herrera reflete interessantes pontos atrelados à estética de trabalhos de arte que são vivos. Herrera

observa o caráter ambíguo que se instaura nesses tipos de trabalhos. Assim, essas obras quando são tomadas como *ready-made*, acabariam interpelando o espectador a propósito de um sentido estético contido também nesses objetos. Como Jauss (apud HERRERA, 1993, p.179, tradução nossa) defende: “O estado estético se torna um problema, e o espectador frente a um objeto ambíguo retorna a ver a situação de ter que se perguntar e se decidir se o dito objeto pode ser ainda, ou também, arte”.

A configuração daquelas pessoas expostas não somente evoca um cenário social e nossa sujeição aos papéis que nos são atribuídos, mas também gera uma discussão sobre as diferenças entre os sujeitos de uma mesma família e como toda a ordem social elaboram-nos. Isso fica mais explícito quando observamos como o trabalhador fica um patamar acima dos outros membros da família, sugerindo que ele é o provedor, o elemento principal a quem os outros membros estão sujeitos. Essa observação daria margem para uma discussão acerca do sexismo e de outros elementos socialmente fixados na concepção da família tradicional. Então, além da sujeição dos membros da família a toda uma relação de poder fortificada pelas demandas capitalistas, existe também uma relação de sujeição intrínseca entre aquelas três pessoas. Essas sujeições interligam-se e atingem igualmente o espectador, que pode voltar à questão de como ele se porta em relação ao campo das artes e às relações sociais que se estruturam em sua própria vida.

FIG.10: GRACIELA CARNEVALE - *EL ENCIERRO*, 1968



FONTE: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43795>

Em 1968, a ideia de apropriação de pessoas também seria recorrente no trabalho *El encierro* de Graciela Carnevale. Integrante do grupo de Vanguarda de Rosário e também participante da ação *Tucumán Arde*, Carnevale produz uma ação artística no *Ciclo de arte experimental de Rosário* (1968) que atravessaria fronteiras das emergentes ramificações de arte contemporânea, como o *happening*, a performance e a instalação.

O que aconteceria em *El encierro*, seria o confinamento do público na galeria vazia de arte, logo após a inauguração da mesma. Após a clausura, Carnevale cobriu as paredes de vidro da galeria de cartazes, isolando e confinando os espectadores.

Uma característica distinta que resultaria nesse trabalho seria a apropriação de uma forma mais explícita e ativa dos espectadores, diferentemente dos *Vivos Ditos* de Greco, os espectadores apropriados de Carnevale eram atingidos pelo desespero, que acionaria uma reação violenta a sua clausura. A artista mesmo explana em uma recente entrevista concedida ao historiador e crítico Fabian Cerejido (apud KESTER, 2011) que a ação de confinamento produzida por *El encierro* tinha como objetivo incitar à violência dos participantes que se sentiriam forçados a quebrar o vidro da porta da frente da galeria.

A relação que esse trabalho elabora com as diferentes circunstâncias políticas que se instauravam na Argentina são evidentes, já que há menos de dois anos, o General Juan Carlos Onganía realizaria um golpe de estado, retirando o presidente Arturo Illia do poder. O governo de Onganía seria marcado pelas repressões e prisões políticas de estudantes e professores na Argentina.

A ação *El encierro* reverberaria relações entre a instância artística e a política, onde a ideia de prisão é fortemente aludida. Os participantes confinados por Carnevale conseguiram somente libertar-se da clausura devido a um transeunte que ao vê-los pelo exterior, ajudaram-nos a quebrar o vidro. Esse imprevisto na apresentação do trabalho impediu a efetivação do que a artista também almejava com sua prática, a “violência da liberação”, um âmbito de violência provocada por uma necessidade de liberdade.

A galeria de arte converte-se, neste contexto, em um espaço ambíguo que determina uma ação de libertação, ao mesmo tempo em que aprisiona. Mas essas relações de libertar/aprisionar não acontecem unicamente mediante a proposta da artista; a resignificação da galeria constitui-se a partir do comportamento e da decisão do espectador, em que quebrar o espaço artístico tradicional é realizar uma prática política também.

Conforme comentado anteriormente, muitos trabalhos conceitualistas operam via

operações da Arte Correio¹⁰, realizando intercâmbios com artistas de outras regiões e encurtando distâncias. A Arte-correio fora emergente na década de 1970 e essas práticas projetaram-se a partir de uma rede internacional de difusão de informações e de trabalhos artísticos pelo correio. As relações que emergiriam dessa rede partiriam de uma solidarização entre os artistas, enfrentando o circuito hegemônico artístico. Na América Latina, a Arte Correio apresenta-se como uma ação que se projeta nas fronteiras do campo social artístico, corroborando ao estabelecimento de um circuito alternativo para difusão de conteúdos e de práticas de arte, além de proporcionar um diálogo com instâncias geográficas muito mais extensas, promovendo, assim, discussões com o que vinha acontecendo no globo. Nos países latino-americanos, essa espécie de dispositivo ganhou uma camada de enfrentamento, justamente por ser uma possibilidade de atuação frente às dificuldades designadas pelos regimes ditatoriais e pela alta censura. Utilizando-se, ironicamente, de aparatos concedidos pelo governo, como a própria instituição oficial de correio, esses artistas expandiram suas mensagens em uma rede situada às margens, em um esperto jogo de subversão dos próprios códigos hegemônicos dos mecanismos governamentais.

Os artistas argentinos Horacio Zabala e Edgardo Antonio Vigo explicitam em seu escrito *ARTE-CORREO – Una nueva forma de expresión* (1976a) essa condição da arte correio, que já não mais se atribui a uma ideia simples de deslocamento espacial de um trabalho de arte, mas que o trabalho se integra a essa mídia em sua criação. Neste sentido, é dada nítida relevância a figura do receptor, percebendo-o como uma fonte de informação ativa que abriria novos circuitos de comunicação ao inserir o trabalho de arte em circulação pela rede. Além dessa importância do receptor, é interessante como essa investigação de mídias comunicacionais por parte dos artistas acaba modificando-as ao serem implicadas pelo campo da arte.

Em outro escrito de Edgardo Antonio Vigo e Horacio Zabala, *ARTE-CORREO: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación* (1976b), a marginalidade desse tipo de meio artístico é enfatizada quando observam a veiculação crítica desses trabalhos de um circuito não legitimado artisticamente. Mas apesar das contestações, esses artistas, num tom bem irônico, apreendem a possível neutralização e institucionalização desse teor revolucionário da Arte Correio; em que já pensam esse caráter revisionista que poderá abranger as práticas da arte postal futuramente, designando-a para dentro de uma “história da arte outra”, sobre esses fatores, esses artistas alegam:

¹⁰Também denominada por alguns artistas e teóricos Arte Postal ou *Mail Art*.

A arte postal, assim como numerosas tendências investigadoras contemporâneas, sem dúvida alguma será parte desta “OUTRA HISTÓRIA DA ARTE”. Corremos o risco de nos equivocarmos em aventurar o futuro, por não ignorar que o homem pratica o abusivo direito da posse do objeto e, além disso, é maníaco por colecionar e valorar o que POSSUI. A partir desse status, a conversão materialista da arte no econômico, tem criado uma atitude escondida que salta surpreendentemente. Apoderando-se dos produtos mais puros para degenerá-los. (VIGO, ZABALA, 1976b, tradução nossa)

Apesar dessas constatações problemáticas em relação à institucionalização, Vigo e Zabala ainda situam um caráter engajado que deveria se instalar no artista da arte-correio:

No entanto, aqui é onde existe um compromisso de uma atitude por parte do praticante da ARTE-CORREIO. Está em se manter distante das “sereias” apostadas nos Museus e Galerias, está em escapar das “sutis redes comerciais” dos colecionistas, está em converter-se em um “CONSTANTE TRANSMISSOR, RECEPTOR E EMISSOR” não somente de seus trabalhos, mas sim de todos os outros praticantes. (VIGO, ZABALA, 1976b, tradução nossa)

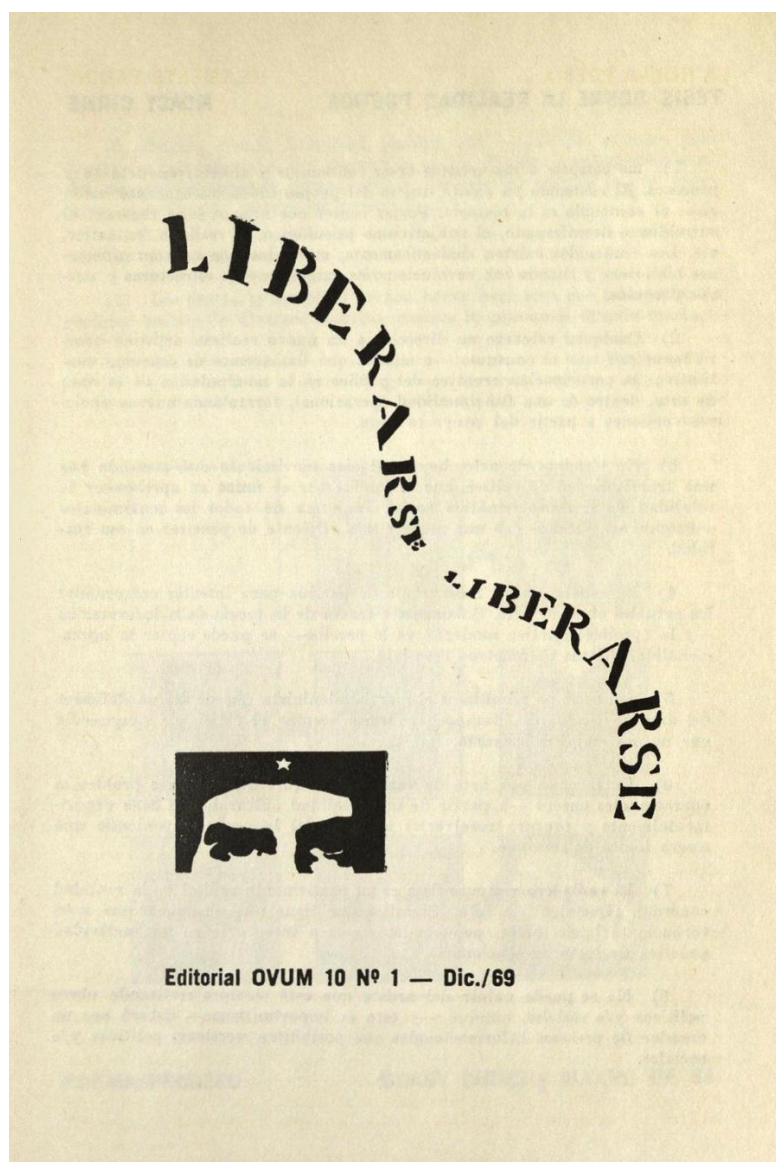
É neste sentido que muitos trabalhos provenientes da Arte postal são compreendidos como críticos por nós, ainda mais com uma análise mais contundente acerca de algumas produções de Vigo, Zabala e do uruguaio Clemente Padín, nas páginas à frente. Vigo e Padín tiveram uma forte atuação na produção e nos debates em torno da poesia visual e da Arte Correio na América Latina. Segundo Bruno Sayão (2015) em sua dissertação *Solidariedades em rede: Arte Postal na América Latina*, Padín teria organizado em 1969 a *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* na Galería U, em Montevideu. Essa exposição contaria com diversos brasileiros atuantes no Poema/Processo como Wladimir Dias-Pino, o casal Neide e Álvaro de Sá, Joaquim Branco, Moacyr Cirne e Falves Silva, além dos argentinos Luis Pazos e Vigo.

O Instituto Torcuato Di Tella também abrigaria uma exposição com a temática de poesia visual, a *Expo/Internacional de Novíssima Poesia/69*, porém essa organizada por Edgardo Antonio Vigo na cidade La Plata, que também contaria com os brasileiros atuantes nas tendências de poema/processo, como o já citado Wladimir Dias-Pino, e ainda com a participação de outros brasileiros que estavam ligados às práticas da poesia concreta brasileira, como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além do espanhol Julio Plaza que posteriormente viria a se instalar no Brasil (SAYÃO, 2015, p.28).

Essa participação ativa na poesia visual guinada por esses artistas propiciaria a criação de diversas revistas sobre esses conteúdos, como *Los huevos de la plata* (1965-1969), *OVUM*

10 (1969-1972), e *OVUM* (1973-1977) por parte de Padín; e *Diagonal Cero* (1962-1968), *Hexágono 71'*, dentre outras por parte de Vigo. Sayão (2015) relata a importância dessas publicações para o estabelecimento de Padín na Arte-correio. Nesse período, a poesia visual hibridiza-se com a Arte Correio e com as publicações de artistas (FREIRE, 2009). Essas revistas editadas por Vigo e Padín eram difundidas por via dos correios, além de receber trabalhos que eram transmitidos igualmente por esses meios.

FIG.11: CLEMENTE PADÍN-LIBERARSE LIBERARSE, OVUM 10, Nº1, 1969



FONTE: Arquivo Clemente Padín.

FIG.12: CLEMENTE PADÍN - OVUM 10, N.2, 1970



INSTRUCCIONES. — Tome el alfiler y pinche con saña en los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la cara, apáguelo en su espalda, enchufe la picana que Ud. sin duda posee y recorra con ella el cuerpo de la víctima (previamente extienda toallitas mojadas para que la electricidad circule mejor), por último escúpale y sáltele encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado.

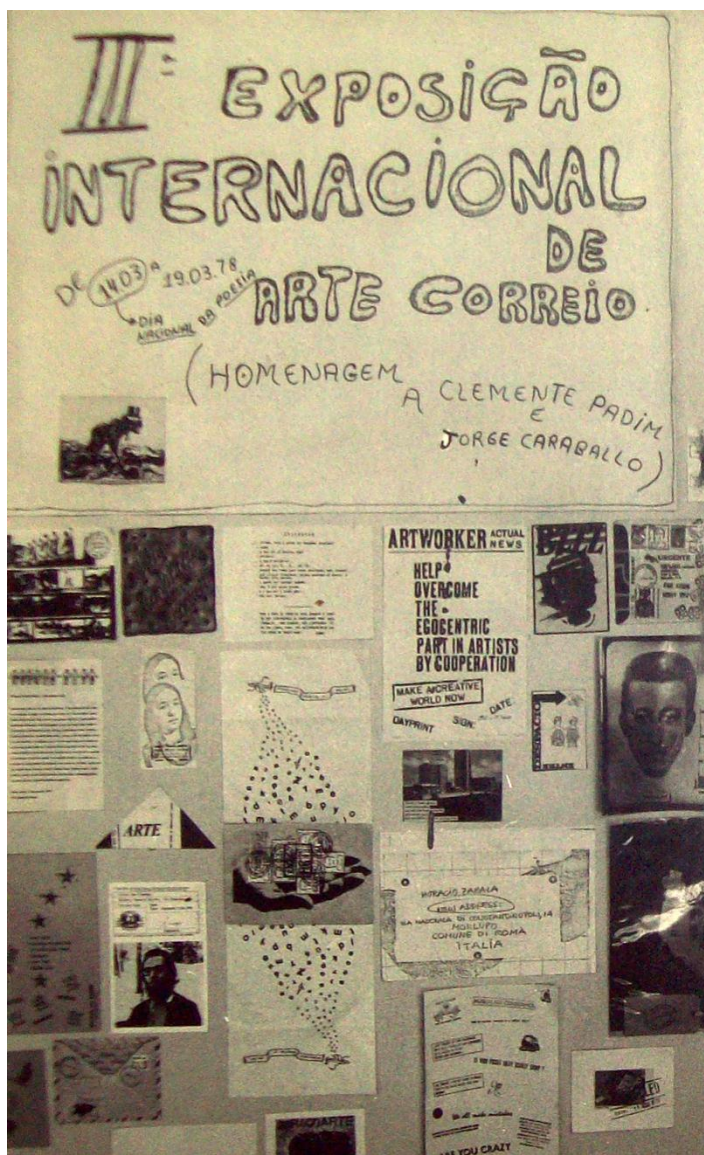
**CAMPAÑA MUNDIAL PRO-ERRADICACION
DE LAS TORTURAS A LOS PRESOS POLITICOS**

EDITORIAL "OVUM 10" Nº 2, Marzo/70

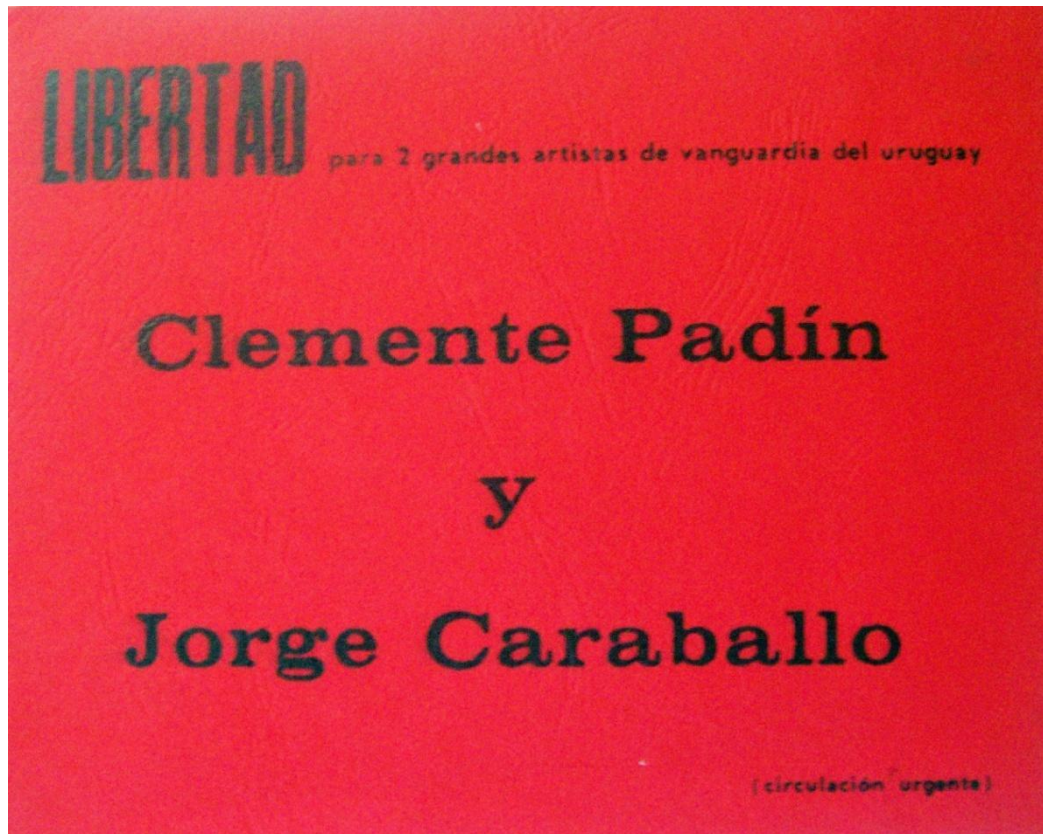
A prisão de Padín e de Oscar Jorge Caraballo, no Uruguai em 1977, seria um fator decisivo para alavancar manifestações artísticas de repúdio ao comportamento dos governos frente às situações sociais na América Latina. Segundo Sayão (2015, p.40), esses artistas foram acusados de “escárnio e vitupério às forças morais das Forças Armadas”. Padín fora condenado a quatro anos de prisão, enquanto Caraballo tivera um período mais curto por ter sido considerado cúmplice.

Sayão também aponta esse evento como um dos casos mais repressores da Arte-correio que também culminaria em diversos protestos em defesa de Padín e Caraballo, incluso a *III exposição internacional de Arte Correio* (1979), articulada pelo artista brasileiro Paulo Bruscky, que prestaria homenagem a esses artistas.

FIG. 13: TERCEIRA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTE CORREIO, 1979



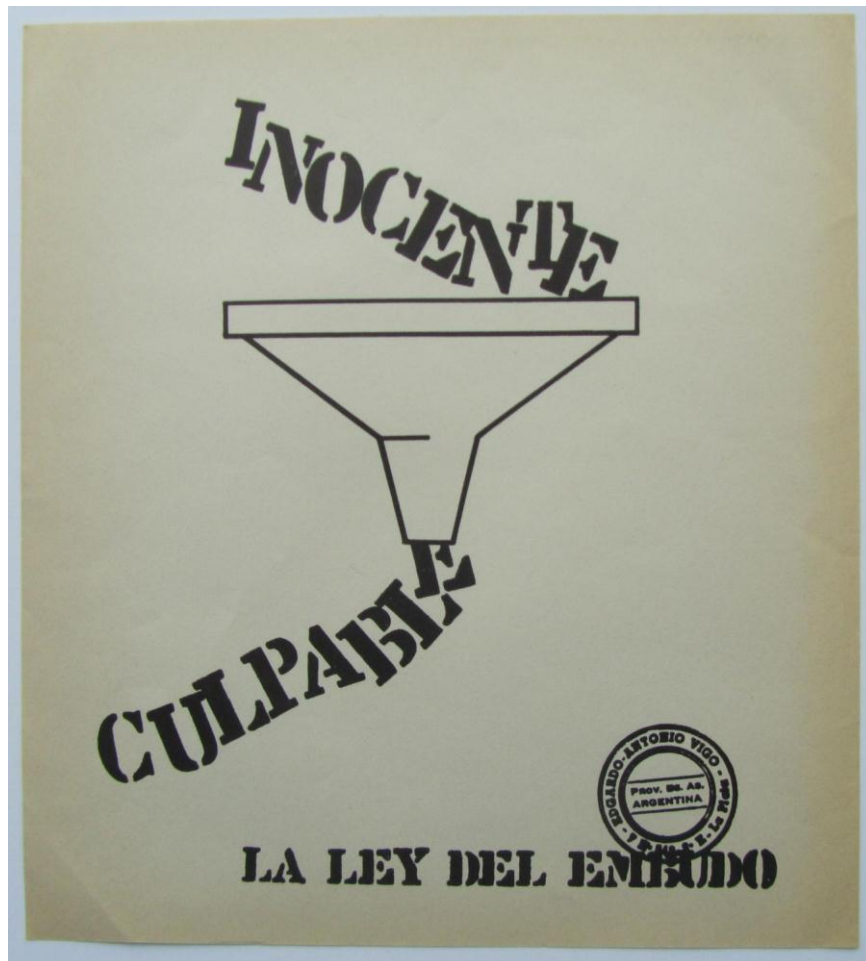
FONTE: <http://redesintelectuales.net>

FIG.14: DÁMASO OGAZ - *POEMA ANTIFASCISTA*, 1977

FONTE: <http://redesintelectuales.net>

Uma das revistas mais importantes editadas e dirigidas por Vigo que trataria da arte postal fora *Hexágono 71'*. Essa revista contou com a participação ativa de uma série de artistas, dentre esses os argentinos Graciela Gutiérrez-Marx e Horacio Zabala que se tornariam parceiros de Vigo, seja em escritos, como apresentados acima, ou em trabalhos de arte.

FIG.15: EDGARDO ANTONIO VIGO - LA LEY DEL EMBUDO, 1973



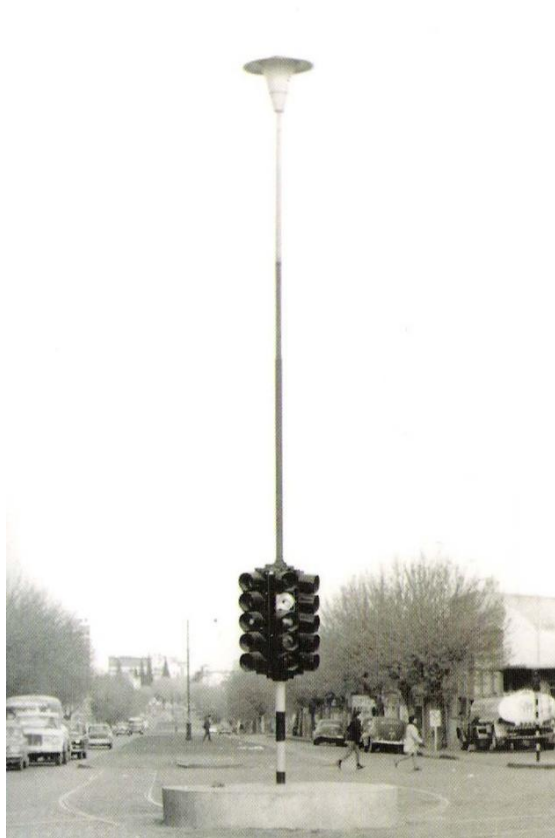
FONTE: *Hexágono*, Buenos Aires, 1973.

Um desdobramento artístico que também se projetaria a partir da produção postal de Vigo seria sua concepção de “assinamento”. Essa estratégia iria remontar uma lógica que se aproxima muito dos antecedentes duchampianos do *ready-made*, visto que Vigo trabalha potencializando os objetos do cotidiano, descontextualizando-os de sua função utilitária, mas que, em alguns casos, eles continuam presentes no cotidiano, desse modo, não necessariamente sendo inscritos nos espaços do museu e/ou galeria. Vigo apresentava um caráter demasiadamente crítico, levantando muitas objeções a respeito de todo o sistema de arte, da figura do artista, do objeto tradicional artístico e de outros paradigmas que modelam esse campo. Em sua apropriação, Vigo propõe estabelecer um dispositivo transgressor que reativaria o objeto de forma a desconcertar seu registro normalizado, fornecendo um desvio na sua percepção usual. Fernando Davis (2009) destaca que Vigo realiza essa atitude a fim de revelar que o objeto é suscetível de atacar o indivíduo em outras sensibilidades e de ativar,

além de sua função específica, outras dimensões possíveis.

Um episódio de “assinalamento” do artista seria o *Manejo de semáforo* (1968); esse evento aconteceu pelo convite do próprio artista para um grupo de pessoas se encontrarem em frente a um semáforo e, a partir dali, elas assinalarem esse objeto, assim, para “ativar (...) outras dimensões vedadas ou neutralizadas pela familiaridade do objeto mesmo” (DAVIS, 2009, p. 102). O mais interessante desse assinalamento é que o próprio artista não compareceu, concebendo mais autonomia ao público em refletir acerca desse objeto como um objeto artístico.

FIG.16: EDGARDO ANTONIO VIGO - *SEÑALAMIENTO I. MANOJO DE SEMÁFOROS*, 1968



FONTE: Arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

O assinalamento expande os limites da instituição de arte para outra perspectiva, como Fernando Davis (2009, p.103) mesmo ressalta: “assinalar (...) procura potencializar a alteridade do objeto por sua presença no contexto corrente da rua, onde o contraste saturado de registros visuais e sonoros anula a possibilidade de toda a intimidade sensível como “obra”, para fazer explodir as significações no espaço da vida social”.

Os convites dos assinalamentos seriam enviados pelo circuito da Arte Correio e/ou

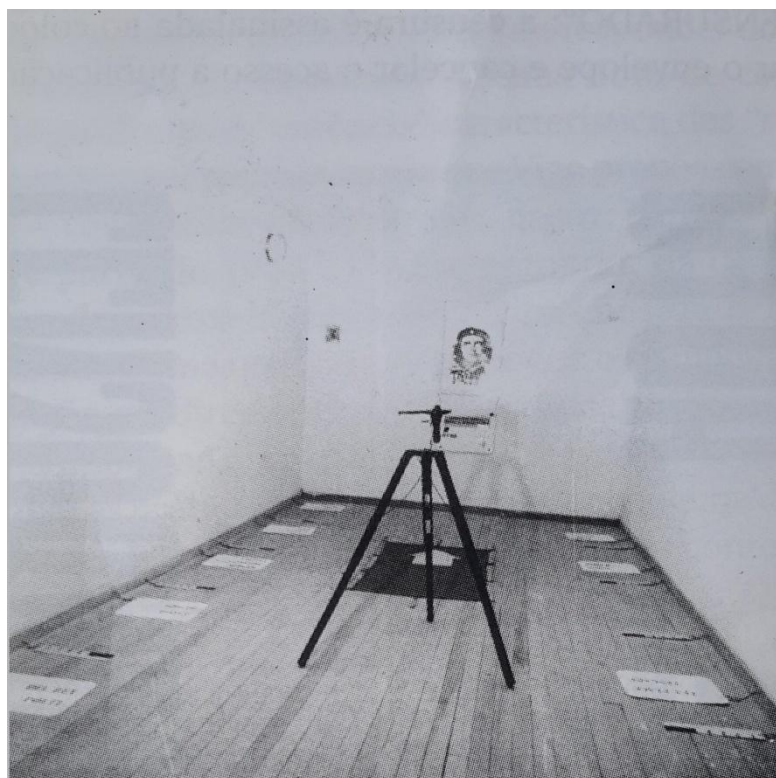
publicados em suas revistas, como na *Hexágono 71'*. Um assinalamento que transgredia os recentes acontecimentos na Argentina seria o assinalamento *Señalamiento XI. Souvenir de dolor* (1972) que trataria a respeito do massacre de Trelew, no qual foram assassinados dezesseis guerrilheiros detidos em um presídio de Rawson (DAVIS, 2009, p.113).

FIG.17: EDGARDO ANTONIO VIGO - CARTÃO DE CONVITE DO *SEÑALAMIENTO XI, SOUVENIR DE DOLOR*, 1972



FONTE: <http://www.vividradicalmemory.org/>

FIG.18: EDGARDO ANTONIO VIGO - *SEÑALAMIENTO XI, SOUVENIR DE DOLOR*, 1972



FONTE: <http://www.vividradicalmemory.org/>

Sobre o *Senãlamiento VI Souvenir de dolor*, o crítico Fernando Davis constata que:

A nova disposição do assinalamento se apresenta como uma sorte de “estande de tiro”: uma metralhadora de brinquedo montada sobre um tripé aponta para a figura na parede, enquanto que sobre o chão, em ambos os lados do objeto, localizam-se os nomes dos guerrilheiros fuzilados. A opção limite do assinalamento apresenta um deslocamento tático com relação às suas formulações primeiras em 1968: o “gesto revulsivo” já não passa (somente) por desorganizar as práticas correntes nos registros insubordinados da deriva poética, mas também por problematizar o espaço da arte com as marcas “enquanto a realidade imediata está quente”. Assim, a “prática revulsiva” disputa com sua densidade conflitual na incorporação de um “fora” que já não é percebido como tal, mas como uma dimensão ineludível que interpela a obra desde dentro e a rearma em suas opções radicalizadas. (DAVIS, 2009, p. 115)

A imagem que se apresentara na parede era uma xilografia com a imagem de Che Guevara interceptada por perfurações que simulavam impactos de bala e, ao lado, estava escrito “TRELEW” com uma grande fonte.

A artista Graciela Gutiérrez Marx – que como fora comentado acima, participaria das publicações de *Hexágono 71* – havia aproximado-se de Vigo durante a década de 1960, e

segundo Sayão (2015), teria apresentado Horacio Zabala a Vigo. Mas, sua atuação na rede postal teria de fato iniciado com o convite posterior de Zabala para a exposição que estava sendo organizada por Ulisses Carrión na Holanda.

No entanto, com o passar dos anos, fora constituída uma das alianças mais frutíferas da Arte Correio: G.E. Marx Vigo. Existiriam várias circunstâncias que fortaleceriam a atuação conjunta desses dois artistas, que era a situação de terror que se instalava em La Plata, quando a cidade universitária havia tornado-se um campo de fuzilamentos noturnos (SAYÃO, 2015), na qual diversos alunos do curso de artes e o próprio filho de Vigo desapareceram; muitos foram posteriormente executados, incluso o filho de Vigo. Apesar desses tenebrosos acontecimentos, Vigo e Marx continuariam ativos no circuito artístico do período, que se encontrava deveras diminuído, já que muitos artistas teriam sido exilados ou, então, refugiaram-se em seus cômodos esperando a situação social ser mais propícia para, então, retornar a suas atividades. Essas condições impulsionaram a aliança “G.E. Marx Vigo”¹¹.

FIG.19: G. E. MARX VIGO - STAMPS, 1979



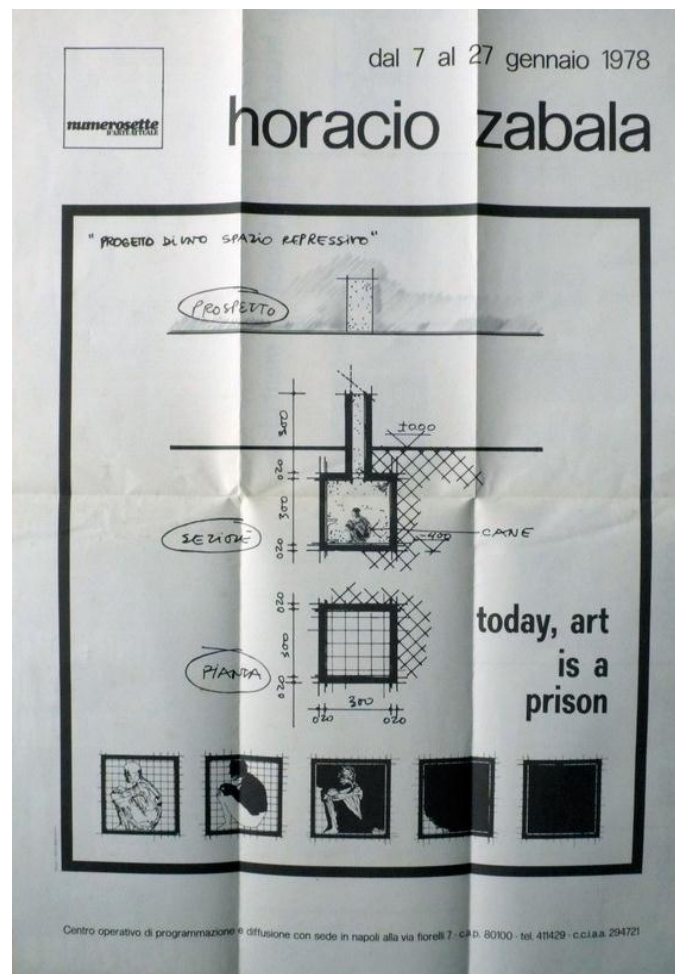
FONTE: <http://www.artpool.hu>

Outro parceiro de Vigo. Horacio Zabala (anteriormente mencionado), iniciaria sua participação na Arte Correio quando o artista era residente de Buenos Aires. Um trabalho de

¹¹A respeito da parceria entre Vigo e Marx, Marx relata: “Así empezamos um maridaje estético que duro hasta 1983. Señalamiento, citas, ediciones marginales, poesía visual, gráfica alternativa, xilografías, declaraciones y plataformas poéticopolíticas (todo circulando via correo), fue nuestra posibilidad de seguir em acción y construir metáforas que reconstruyeran el horror.” (MARX, 2006, não paginado).

bastante pertinência do artista fora a elaboração de diversas plantas-baixas de prisão, sempre situando-as em espaços cartográficos da Argentina como o Rio de La Plata, lugar bem marcado pelas centenas de prisioneiros políticos que foram jogados vivos no rio em questão. Essa temática de repressão política enlaça seu projeto *Today, art is a prison* (1978) que fora constituído quando Zabala estava exilado na Inglaterra e que fora também enviado por correio. Nessa produção, encontramos uma forte analogia com a ideia de produzir arte e ser preso, sobretudo porque sua produção artística, nesse caso, formula-se com a construção de uma planta de prisão que em um contexto, por via da censura e das altas repressões militares, produzir arte também era motivo de prisão. Além disso, existe certa ressonância entre a ideia da cela subterrânea e a forma do objeto cubo. Algo que remete primeiramente à forma da galeria artística, com seu modelo mais padronizado de “cubo branco”, mas também às formas de arte produzidas na esteira do Minimalismo.

FIG.20: HORACIO ZABALA - *TODAY, ART IS A PRISON*, 1978



FONTE: Centro Virtual de Arte Argentino.

A produção *Este papel es una cárcel* (1972), de Zabala, também gera sentido ao pensar os limites do espaço de papel e criar uma alusão com as delimitações e regras do sistema da arte como também do espaço social. Potencializando, em uma estratégia conceitual, esse caráter de enfrentamento postulado pela Arte Correio, em que o suporte que se revela nessas efêmeras folhas de papel também seria extremamente arriscado por contra divulgar valores postos por instituições comunicacionais, artísticas tradicionais e, também, por regimes políticos vigentes, além de situar problemas de cunho formal que se relacionam com a própria materialidade do trabalho.

FIG.21: HORACIO ZABALA - *ESTE PAPEL ES UNA CÁRCEL*, 1972



FONTE: Fundación Proa.

Deste modo, é interessante a participação de artistas brasileiros na rede da arte postal, em que o Bruscky é uma presença notável. Em seu manifesto, *Hoje a arte é este comunicado* (1976), podemos perceber algumas características que já o conectam as reflexões de Vigo e Zabala, ainda mais nessa coincidência entre “O hoje arte é...” de Zabala (uma prisão) e de Bruscky (*este comunicado*), que postulam definições sobre as modificações emergentes no campo da arte pelo campo social e político, levando-se em conta outras materialidades do próprio objeto.

Bruscky define Arte Correio em seu manifesto da seguinte forma:

A Arte Correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, Marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável. A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por Correspondência, Arte a Domicílio, ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ismo”, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesia, anticomercial, anti-sistema etc. (BRUSCKY, 2009, p. 374, grifo do autor)

Dentre das estratégias já comentadas nas práticas de Arte Correio, a inserção de carimbos e selos não oficiais que se mesclavam com os oficiais era algo frequentemente utilizado, como realizado por Paulo Bruscky na figura a seguir. O carimbo em evidência garantiria também uma conotação que se relaciona com seu manifesto, visto que a mesma frase é aludida “hoje arte é este comunicado”.

FIG.22: PAULO BRUSCKY - *ENVELOPOEMA*, 1982



FONTE: <http://www.amparo60.com.br/>

Almerinda Lopes em seu artigo *A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial* (2015) acentua algumas táticas de circulação articuladas pelos artistas da Arte Correio, em que muitas fazem parte das táticas que Bruscky emprega em sua produção, como a utilização de suportes e materiais alternativos efêmeros, sem hierarquizações entre as técnicas usadas. Acerca dos aspectos materiais da Arte Correio, Lopes complementa:

Hibridizando, de maneira inusitada, diferentes códigos visuais, frases, poemas, reproduzidos ou multiplicados por meio de carimbos, processos de gravação artesanal ou de impressão mecânica, mimeógrafos e máquinas eletrostáticas, entre outros recursos tecnológicos então disponíveis, esses diferentes meios permitiram gerar seriações, de maneira rápida e relativamente barata, para alimentar o fluxo da rede. (LOPES, 2015, p.33)

A atuação de Bruscky na Arte Correio fora tão intensa que o próprio realizou trocas postais com o grupo *Fluxus* alemão e norte-americano. Os recorrentes envios e recebimentos de trabalhos formariam o vasto arquivo de Arte Correio do artista. Um cuidado presente nessas práticas fora a utilização de lacres nas mensagens para que seus conteúdos não viessem à tona a órgãos regulamentadores. Todavia, apesar de todos esses receios em relação à censura, foram organizadas as primeiras mostras/exposições com essa temática. Uma exposição bem conturbada ocorreria no Brasil: *II Exposição Internacional de Arte Correio em Recife* (1976), que seria marcada por um acontecimento repressivo, a prisão dos artistas Daniel Santiago e Paulo Bruscky, conjuntamente a de outros organizadores do evento.

A prisão desses artistas gerou, posteriormente, ações coletivas elaboradas pelos próprios, como a comentada por Lopes (2015) realizada no Museu de Arte Moderna de Recife, onde ocorreria a inscrição da seguinte frase em um muro do museu "A arte não pode ser presa", a ação coincidiu com a inauguração de uma exposição de arte convencional, na qual Lopes destaca a presença de membros do governo e da elite local.

FIG.23: PAULO BRUSCKY- *ATTITUDE DO ARTISTA/ATTITUDE DO MUSEU*, 1978



FONTE: <http://www.ovolumemorto.com/>

Isso cria um elo com a posterior III exposição brasileira de Arte Correio, em que o estigma da prisão de artistas atuantes na rede postal perdurou, a exposição protestou acerca da prisão de Clemente Padín e Oscar Jorge Caraballo (já citado acima). Desse modo, esses artistas criavam seus próprios dispositivos, não só para transmitir seus trabalhos entre si, mas para utilizá-los como forma potente de posicionamento dispondo-os em espaços clandestinos em que o público poderia ter mais acesso.

1.2 PRODUÇÃO CONCEITUALISTA BRASILEIRA

Focando agora em uma discussão mais teórica em torno das práticas conceitualistas no Brasil, é pertinente discutir algumas dificuldades, de forma geral, nas relações que enlaçam o Brasil com a América Latina. Como Cristina Freire aponta em *Conceitualismos da América Latina e o Acervo do MAC USP: uma introdução* (2015) existiria uma discrepância na distribuição e dispersão da informação artística entre os países da América Latina com o Brasil, pois manteríamos, por exemplo, uma rede de troca de informações artísticas mais intensas com Berlim, Londres ou Nova York, do que com Lima, Bogotá e Buenos Aires. Mas, apesar dessa primeira aparência de certa resistência entre o Brasil e a América Latina, isso torna-se um tanto inócuo e precipitado quando percebemos que essas regiões possuem muito mais afinidades do que disparidades.

Por exemplo, Freire (2015) postula certa superação da barreira linguística entre o Português e Espanhol, línguas que seriam periféricas no processo de globalização. Essa superação consistir-se-ia a partir do desenvolvimento do “portunhol”, que segundo a autora, (2015, p. 20) “funde as fronteiras, e sobrepõe o desejo de comunicação às diferenças”.

São nessas colocações a respeito dos enredamentos entre os fatores culturais brasileiros e da América Latina que a conclamação de Frederico de Moraes se torna potente:

Brasil e América Latina começam a se conhecer. Cresce a consciência de que temos que caminhar juntos, pensarmos juntos nossa realidade. O Brasil não pode mais fugir à contingência latino-americana, assim como os demais países do Continente não podem excluir o Brasil de sua reflexão continental. Juntos temos que elaborar as teorias capazes de avançar nossa produção artística, juntos temos que promover dentro e fora do Continente nossos artistas e tendências estéticas aqui nascidas. Só assim poderemos evitar o bloqueio das multinacionais de mercado de arte e colonização imposta pelas grandes mostras internacionais. Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, como novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador. Somos os bárbaros de uma época futura. (MORAIS *apud* FREIRE, 2015, p.19)

Os conceitualismos latino-americanos seriam, justamente, uma teorização que potencializa essa reflexão continental. Já que, inicialmente, os teóricos que analisaram essas práticas pontuariam o Brasil como um grande núcleo de efervescentes trabalhos conceitualistas e, é neste contexto, que Mari Carmen Ramirez (2001) destaca o Rio de Janeiro como o centro conceitual da América Latina.

Cristina Freire (2009, p.165) enfatiza que os artistas brasileiros que seriam mais

destacados nas poéticas conceitualistas não teriam admitido que suas obras fossem categorizadas pelo rótulo “arte conceitual”, que seria, segundo a teórica, importado com o sucesso dos trabalhos de Joseph Kosuth. Portanto, a autora enfatiza que a necessidade não é importar um rótulo, mas compreender a emergência/urgência da produção conceitual em países tomados como periféricos. Freire, assim, toma o movimento antropofágico como base e apoia-se nos escritos de Oswald de Andrade como uma referência de “forma canônica de elaboração cultural no Brasil, país de mestiços, onde o hibridismo é valor cultural” (FREIRE, 2009, p.166). A partir dessa colocação, a teórica alega um paralelo entre as ideias de Kosuth que põe, em seus escritos, a visualidade do trabalho conceitual como uma questão secundária, e as do artista Hélio Oiticica que, em seu catálogo da exposição *Nova objetividade Brasileira*, desenvolve alguns pontos próprios de sua poética e da poética de uma nova arte em voga no Brasil (alguns pontos situados por Freire são justamente a tendência do objeto ser negado e superado o quadro de cavalete; abordagem e tomada de posições em relação a problemas éticos; ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte; etc). Freire compara que ambas as noções de Oiticica e de Kosuth parecem aproximarem-se da ideia de “arte desmaterializada” proposta por Lucy Lippard. Ao mesmo tempo em que a autora opõe a ideia de que essa arte conceitualista seria de fato desmaterializada, mas que se apresentam como textos, projetos, cartões e fotografias que desafiarão a lógica convencional do museu.

É com essas distinções que a teórica aponta que, em 1972, o diretor Walter Zanini atribuiria o termo “arte conceitual vivencial” para o conceitualismo brasileiro. Pensando nessas questões que operam arte conceitual, conceitualismos, arquivo, e museu, Freire defende que:

É consenso que a produção artística de endereçamento conceitual na América Latina distingue-se pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico em oposição à auto-referencialidade de sua correspondente na Europa e nos Estados Unidos. É certo que essas poéticas do conflito foram, desde então, e até muito recentemente abafadas dentro mesmo da narrativa oficial que se reproduzia conforme os ditames da matriz norte-americana. (...) Assim, do ponto de vista institucional da memória da arte contemporânea, vivemos uma espécie de retorno do reprimido com esse resgate dos anos 1960 e 70. Esse retorno vem também imbuído de certa perspectiva pós-colonial reparadora que indaga, já há algumas décadas, sobre o sentido das obliterações na História hegemônica, e como se constrói hoje um regime de visibilidade. (FREIRE, 2009, p.170)

Neste sentido, torna-se mais perceptível essa classificação de conceitualismos no Brasil, interligando-o a características de uma memória de resgate que tangenciam os outros

países da América Latina, ainda mais no que concerne à possibilidade de reviver os arquivos dessas práticas, que desvelariam a condição repressiva dos regimes ditatoriais em diversos países, como na Argentina, no Chile e no Brasil.

Em *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina* (2007), Ramirez distingue três momentos cronológicos da concentração das atividades conceituais na América Latina, dentro do período entre 1960 a 1974, aponta que as produções restringiam-se ao Brasil (Rio de Janeiro) e à Argentina (Rosário e Buenos Aires), além da comunidade sul-americana residente em Nova York. Esse momento seria paralelo à emergência da arte conceitual nos grandes polos, tais como Estados Unidos, Europa, Japão.

A acentuação da emergência dessas práticas, para Ramírez, dá-se como uma consequência da promessa de desenvolvimentismo do pós-guerra (1950-1970) que se instaurou nesses países. Desse modo, o avanço do crescimento urbano, a introdução de novas tecnologias e os novos meios de comunicação de massa:

O Grupo Madí, argentino, e os movimentos construtivistas das artes visuais e da poesia concreta no Brasil foram experiências racionais ligadas à explosão do desenvolvimento do pós-guerra e aos sonhos de modernização; uma quimera que, pelo menos no Brasil, levou à construção de uma capital prospectiva – Brasília. (RAMIREZ, p. 189, 2007)

Retornando ao passado do Brasil, é pontuado também o caráter anti-arte nas práticas artísticas brasileiras em meados da década de 1950, Ramirez destaca os manifestos de Ferreira Gullar, as experiências corpóreas/visuais do grupo Neoconcreto e o “popcreto” de Waldemar Cordeiro – que já situariam problematizações referentes à forma e à função de objeto, dando maior relevância à ideia que os atravessam– e questiona a não utilização do termo “conceitual”, como já situado acima com Freire, pelos artistas latino-americanos, tendo como exemplo as expressões que esses próprios artistas iriam teorizar para tratar suas práticas. Um desses seria a de Oiticica, que cunharia a expressão “Nova objetividade”, já comentada, para abranger as características de práticas em seu entorno.

Pensando nas práticas de Oiticica, a autora endossa uma teorização em relação ao artista conceitualista como alguém que “oferece à arte espaço em que ela pode implicar criticamente a conjuntura social e em que ela está inserida” (RAMIREZ, 2007, p.192). Em tal argumento, Oiticica demonstraria a capacidade da figura do artista de transformar elementos da experiência cotidiana individual e coletiva como base de um modo dialético de produção artística.

Camnitzer (2008) também refletiria a respeito da produção de Oiticica, como também

a de Lygia Clark e a de Waldemar Cordeiro. O autor discute, em primeira instância, a grande influência poética instalada nas práticas desses artistas. Assim, Camnitzer coloca que a presença da poesia concreta no Brasil seria constituída por uma abertura mútua de artistas e poetas, algo que seria recorrente também nas investigações das proposições da Arte Neoconcreta. No Manifesto Neoconcreto de 1959 seria postulada certa crítica perante o racionalismo contido na arte concreta, pontuando que “o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura (...) são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência” (GULLAR, 1999, p. 2).

Após suas participações no Concretismo, os artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica inseriram-se nesse prisma da Arte Neoconcreta, concebendo as experiências corpóreas como investigações fundamentais no campo da arte. Isso reverberar-se-ia no Manifesto Neoconcreto, já que, nesse escrito, a concepção da obra de arte é concebida como um *quase corpo*, como explicitado a seguir: “Não concebemos a obra de arte nem como máquina, nem um objeto, mas bem como um quase corpo, quer dizer, um cuja qualidades escoam em relações exteriores” (GULLAR, 1999, p. 2).

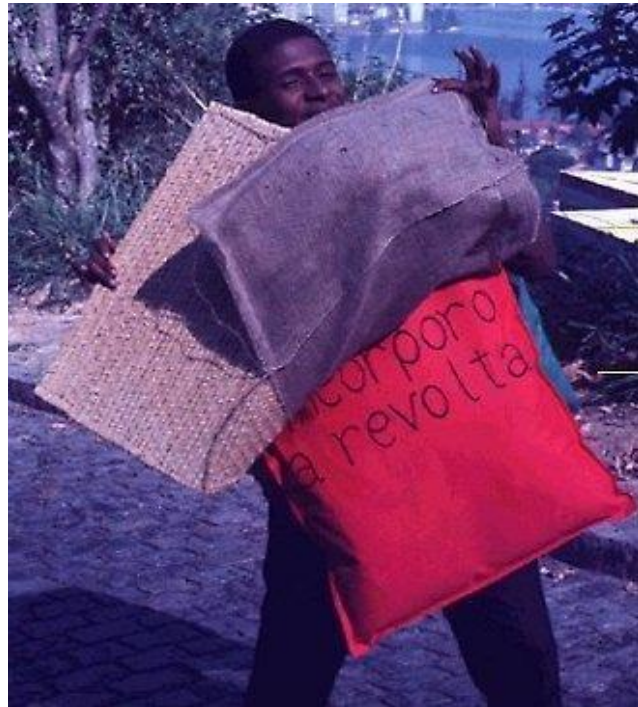
Essa corporeidade, conjuntamente com uma estratégia semântica oriunda das relações poéticas atreladas a esses trabalhos, iria acionar trabalhos de arte que pensariam relações estruturais da sociedade conjuntamente com uma configuração estética que alavanca uma discussão em relação à materialidade da arte e de suas transformações objetuais. Em relação à configuração material da obra, o Neoconcretismo respalda-se em elementos construtivistas postos, mais especificamente, dos artistas Kasemir Malevich e Piet Mondrian.

Além das preocupações estruturais contidas nas práticas neoconcretas, essa produção tensionaria igualmente esses problemas formais/semânticos num sentido de reverberar e incorporar elementos da vida nessas estratégias, tanto que a incorporação do espectador na obra foram questões principais nos trabalhos tanto de Lygia Clark como de Hélio Oiticica.

Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve "manipulação" ou "participação sensorial corporal", a outra que envolve uma participação "semântica". Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições "lúdicas" às do "ato", desde as proposições semânticas da palavra pura "às da palavra no objeto", ou às de obras "narrativas" e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Sendo a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da

participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega à obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma - esta é pois uma obra aberta. (OITICICA, 2006, p. 163)

FIG. 24: HÉLIO OITICICA -*INCORPORO A REVOLTA*, PARANGOLÉ, 1967



FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural

Nos Parangolés de Oiticica, as reflexões estruturais da parte objetual dessa prática são atravessadas por um dinamismo resultante da atuação do espectador. Esse movimento produz uma alteração no aspecto semântico do trabalho e, ao mesmo tempo, atribui à produção a dimensão do campo social que o participante está inserido. O trabalho também seria tocado pelas questões externas ao campo da arte a partir da textualidade contida na obra que contempla aspectos do campo social, além da presença de signos, que remetem a significados no contexto político; por exemplo, a frase inscrita no vermelho, na Figura 24, “incorporo a revolta”, enfatiza a relação do corpo, da mensagem e produz a ideia de um posicionamento político.

FIG.25: LYGIA CLARK - *BABA ANTROPOFÁGICA*, 1973

FONTE: Enciclopédia Itaú cultural.

Na produção de Lygia Clark, a questão corporal ganha uma dimensão também estrutural semântica, no sentido de possibilitar investigações a partir da materialidade orgânica que advém do próprio corpo. No caso específico de “Baba antropofágica”, a relação intrínseca com os fluidos corporais garante uma investigação artística que cria um elo com os participantes a partir da própria relação corpórea. Dessa forma, Lygia Clark estabelece-se como uma propositora da obra, em que a prática só se dá com a interação dos participantes a partir desse fluxo da baba através da linha.

A artista descreve a obra da seguinte forma em uma carta a Oiticica:

Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens que estão ajoelhados põem na boca um carretel de linha de várias cores. Começam a tirar com a mão a linha que cai sobre a deitada até esvaziar o carretel. A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem à percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora. [...] Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é o “*défoulement*” para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia e alegria e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados. (CLARK, 1996, p. 223)

Retomando a discussão de Ramirez a respeito do emprego do termo “conceitual”, Daria Jaremtchuk em *Anna Bella Geiger: Passagens conceituais* (2009) defende o emprego do termo conceitual no Brasil, já no início da década de 1970, tanto pela crítica quanto pelos próprios artistas. Outra ressalva que Jaremtchuk discute em relação a Ramirez seria a ideia de a autora pontuar em seu texto Circuitos de heliografias: arte conceitual e política na América Latina (2001), o Rio de Janeiro como núcleo da arte conceitual, pontuado três fases em que defenderia essa colocação. A primeira seria marcada pelas exposições *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* e os eventos públicos Arte no Aterro e Apocalipopótese, esse mesmo espaço temporal abrangeria a consolidação do golpe militar de 1964 até o Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968. A segunda fase, datada entre 1969 a 1971, seria marcada pelos eventos *Do corpo à Terra*, o XIX Salão de Arte Moderna e Agnus Dei. E, por fim, a terceira fase iniciar-se-ia em meados de 1974 com a inauguração da revista *Malasartes*. Ramirez ignoraria, portanto, alguns dados muito importantes ligados à produção conceitual no Brasil, como as exposições na Sala Experimental do MAM/RJ e, sobretudo, o cenário artístico de São Paulo, onde seriam frutíferas exposições ligadas às atividades conceituais no MAC/USP¹².

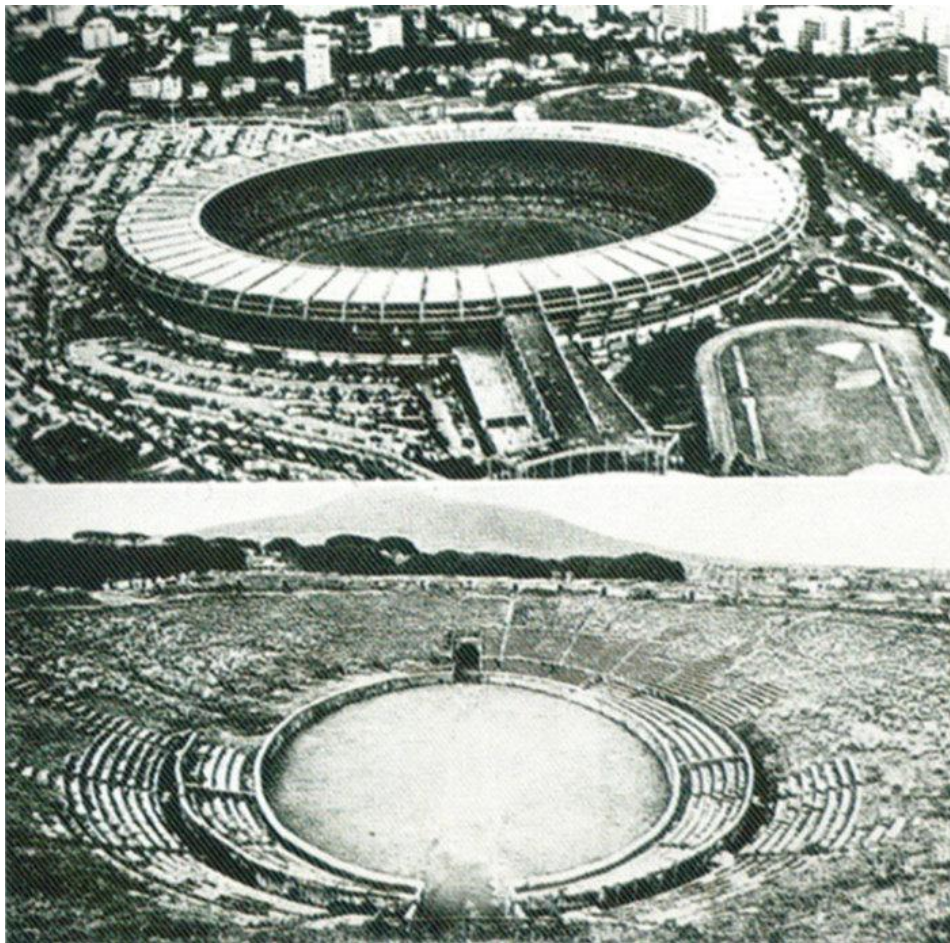
Um dos exemplos do emprego do termo conceitual seria na obra *Circumambulatio* (1972) da artista brasileira Anna Bella Geiger, em que o termo fora cunhado inclusive pela própria artista para pensar seu trabalho (JAREMTCHUK, 2007, p.81). *Circumambulatio* caracteriza-se como uma instalação-ambiente constituída a partir das experiências didáticas de Geiger e seus alunos no MAM/RJ em um terreno da Barra da Tijuca, durando quatro meses de produção. A ideia do trabalho, segundo Geiger, foi “estabelecer em torno do significado do Centro, relações, pesquisando esse sentido nos arquétipos, nos mitos e em suas representações através das artes plásticas, literatura, da poesia, da música e nas religiões do homem” (GEIGER *apud* JAREMTCHUK, 2007, p.81). A prática teria tomado como referência as reflexões de Mircea Eliade e Carl Jung. As exposições do trabalho, como destaca Jaremtchuk (2007), não tiveram apenas caráter documental, mas houve uma formalização das seleções das imagens, e experimentações na montagem das exposições, como consta o formato de labirinto no MAM/RJ. *Circumambulatio* acabou integrando múltiplas linguagens de conhecimento, além de mesclar diversas linguagens a partir do audiovisual, textos manuscritos e fotografias. A exposição do MAM/RJ constou com um filme super-8 com as atividades dos alunos que

¹²Em relação ao MAC/USP, é importante destacar a curadoria promovida pelo diretor Walter Zanini. Uma exposição importante nesse contexto seria Jovem Arte Contemporânea de 1972, em que os trabalhos possuiriam um caráter conceitual, além de terem materialidades distintas. Para uma melhor contextualização desse assunto Cf. Freire, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999.

fora exibido diariamente. Nos textos, além de diversas citações teóricas, aparecia a pergunta “O que representa o centro para você, na Guanabara?” (JAREMTCHUK, 2007, p. 82), que apresentou respostas diversas do público. Jaremtchuk reflete sobre esse trabalho pelo fato dele negar os modos estabelecidos de autonomia do trabalho de arte, ampliando a relação do objeto estético com outros âmbitos da produção humana.

Em conformidade com as ideias de Jaremtchuk (2007, p.85), observamos que o aspecto conceitual dessa instalação se demarca com a expansão das questões artísticas para um âmbito extra-artístico que tangencia diferentes campos de conhecimentos, como a psicologia, a história, e a antropologia. Além disso, merece destaque a ativação do público para além de suas características perceptuais de modo que a interação dos espectadores com as diferentes experimentações propostas pela prática, como também pelas exposições, desafiavam uma lógica convencional de arte e de espaços expositivos.

FIG.26: ANNA BELLA GEIGER – *CIRCUMAMBULATIO*, 1972



FONTE: JAREMTCHUK, 2007.

Apesar da importância de *Circumambulatio* para refletir acerca das questões de campos de conhecimentos diversos, em especial da própria psicologia, uma das produções mais frutíferas de Geiger que denotariam questões do campo da política, seriam seus livros de artistas, que a artista denominaria de “caderninhos”.

Os livros de artista de Geiger se apresentaram em um contexto marcado pelo nacionalismo e ufanismo do período militar, por esse motivo, alguns trabalhos contidos em seus “caderninhos” apropriavam-se desses elementos, agregando, porém, uma dimensão satírica, posicionando-se contra esses fatores vigentes na política brasileira. Engendrando uma metáfora com cadernos escolares, a artista cria uma subversão pedagógica nesses objetos, utilizando-se de uma das questões mais problemáticas da ditadura brasileira: o exacerbado controle da educação. Um aspecto desse controle seria o surgimento da disciplina obrigatória “Moral e cívica”, enquanto eliminavam-se da grade as aulas de filosofia e sociologia.

FIG.27: ANNA BELLA GEIGER - *A COR NA ARTE*, 1976, LIVRO DE ARTISTA

FONTE: JAREMTCHUK, 2007.

Em *A cor na arte* (1976) observamos o emprego de uma estratégia pedagógica, inclusive usualmente utilizada nas aulas tradicionais de arte, para, como coloca Jaremtchuk (2008, p.95), exaltar o nacionalismo como uma lição maliciosa. Se por um lado, a artista pensa a relação semiótica entre a palavra e a cor, como na primeira imagem da série, na qual só as palavras são pintadas e não a bandeira – dando relevo a uma discussão sobre referencialidade –, por outro, existe a utilização da cor e da interferência, com riscos, etc. para postular uma relação que transgride a estrutura formal e articula-se com contexto social brasileiro. Isso porque a cor negra também é agregada à representação da bandeira. A respeito desse trabalho, Jaremtchuk (2007, p.95) completa: “O título do caderno, *A cor na arte*, aparentemente formalista e desvinculado de um discurso político, revela-se uma paródia

irônica do próprio conhecimento artístico, inerte quando confrontado ao contexto.”

Além das questões atreladas às relações de poder instauradas autoritariamente pelo regime militar no Brasil, a produção artística de Geiger também seria atravessada por questões da ordem étnica e de gênero, como em seu trabalho *Brasil Nativo/ Brasil Alienígena* (1977), obra composta por nove pares de cartões-postais em duas colunas, nas quais, na primeira, encontram-se imagens diversas de indígenas que proveriam de cartões postais reais, e na segunda temos um paralelo com fotografias da própria Geiger simulando a mesma posição das fotos que os indígenas. Neste sentido, o trabalho acaba por marcar a falta de identificação da artista com o outro, e num panorama geral, do próprio Brasil, que exporta essa imagem do índio como possuidor de uma cultura pura, intocada e ritualista (até, em certos aspectos, romantizada, além de estereotipada), quando vivemos uma realidade que essa cultura é subjugada e lançada a parte, em condições menores e não integrada com as modificações culturais de forma geral do país.

FIG. 28 ANNA BELLA GEIGER - *BRASIL NATIVO/ BRASIL ALIENÍGENA*, 1977.



FONTE: JAREMTCHUK, 2007.

Outra artista que atuaria, de modo conceitual, mais evidentemente nas problematizações de gênero seria Letícia Parente, que elaborou alguns trabalhos de videoarte que colocam as questões de gênero como o tema principal. Como *Preparação* (1975), que

representaria um ritual da inserção da personagem-mulher na sociedade, em que a utilização dos esparadrapos para cobrir a boca e os olhos revigora uma discussão sobre como a mulher é invisibilizada de uma forma geral no seu entorno. Além do uso dos esparadrapos, a artista se pinta, passando batom e criando olhos a partir da maquiagem, de forma também a indagar a função que é atribuída à mulher no espaço social e na arte.

FIG.29: LETÍCIA PARENTE - FRAME DE *PREPARAÇÃO*, 1975. VIDEOARTE



FONTE: <http://www.leticiaparente.net/>

Já em *Marca Registrada* (1975) a alusão ao quadro brasileiro é muito mais evidente, visto que o vídeo apresenta, através do ato da artista costurar em seu pé, a frase “*MADE IN BRASIL*”, que expõe de forma crítica o suposto ufanismo e nacionalismo proveniente da ditadura militar na década de 1970, recordando a influência do imperialismo estadunidense no país.

FIG.30: LETÍCIA PARENTE - FRAME DE *MARCA REGISTRADA*, 1975, VIDEOARTE

Fonte: <http://www.leticiaparente.net>

Em relação às exposições críticas em relação à ditadura, outra estratégia interessante utilizada pelos artistas brasileiros foram as intervenções nos jornais da época. Alguns desses trabalhos dão-se no projeto *Inserções em circuitos ideológicos* (1968) de Cildo Meireles, que abarca produções como *Inserções em Jornais* (1969), *Projeto Coca-Cola* (1970) e *Projeto cédula* (1975). As duas últimas eram realizadas a partir de uma reintrodução de um objeto de caráter retornável em seu próprio circuito de funcionamento, mas que, no entanto, esse objeto era ressignificado a fim de subverter esse próprio circuito de consumo. Essa modificação consistia-se de frases críticas como: “Quem matou Herzog?” (na cédula de cruzeiro) ou então “*Yankies go home!*” ou até mesmo listagens de desaparecidos políticos.

Conjuntamente com outros trabalhos aqui mencionados, as inserções de Meireles visam ativar o espectador como um corpo social, não unicamente um espectador artístico tradicional, pertencente aos espaços artísticos legitimados, chegando, assim, a um espectador que possa ser ativado nesse ato de consumo, seja dos meios comunicacionais ou até mesmo dos produtos industriais. A respeito disso, Felipe Scovino complementa: “Inserções são processos, e não fins, formas de pensar, agir e refletir. Sua eficácia não se funde na quantidade de ocorrências, mas na experiência de tornar factível uma (suposta) impossibilidade” (SCOVINO, 2007, p.1858).

Já “Inserção em jornais” (1968-1969) constituía-se de inserções anônimas na seção de classificados de um jornal corrente. Freire (2012) argumenta que essa prática efetuava uma discussão a respeito dos sistemas de controle e distribuição da informação, realçando seus desvios em seus próprios canais ideológicos.

Essas inserções também apresentariam uma preocupação espacial ao atribuir nomenclaturas tais como “Área nº 1: Cildo Meireles”, além de “Áreas - Extensas, Selvagens, Longínquas. Cartas para Cildo Meireles”, em que o artista mescla a estrutura gráfica do impresso a formas de ocupação e territorialização no espaço bidimensional do papel.

Para Freire (2012), a questão do anonimato evocado por essas inserções sugere uma estratégia de guerrilha contra a censura artística e o mercado da arte. Essa estratégia de busca por um circuito alternativo conjuntamente com a noção da prática sendo exercida pelo público reflete certa resistência a essas instâncias.

FIG.31: CILDO MEIRELES - *INSERÇÕES EM JORNAIS*, 1969-1970



FONTE: ANDRADE, 2009

Outra série que atua no circuito da imprensa seria *Clandestina* (1975) de Antônio Manuel, iniciada no contexto de boicote à Bienal de São Paulo em meados de 1969 a 1981; boicote que visava afirmar um posicionamento dos artistas perante a situação política do Brasil. O artista em questão realizou modificações na capa do Jornal “O Dia” garantindo a esse jornal conteúdos satíricos que entravam em xeque com o contexto da época, onde, modifica-se as imagens e títulos, de forma irônica, com o objetivo de o leitor perceber que essas mensagens não se articulavam com o restante do conteúdo do jornal.

Eu trabalhava na oficina de O Dia e isto foi crucial para que desenvolvesse as Clandestinas (...) A diagramação era feita na página já pronta do jornal: criava uma diagramação, com o mesmo corpo de letra do jornal, para a manchete, o subtítulo e um pequeno texto/legenda. Também inseria uma imagem na capa. O resto permanecia do jornal [original], que recebia a página modificada. Como um ato de subversão, os jornais clandestinos eram entregues nas bancas. Sua tiragem variava entre 100 e 200 exemplares.4110 (MANUEL *apud* SCOVINI, 2007, p. 1850-1851)

Outro desdobramento da série fora a que se realizou na página de “O jornal”, no qual o artista exibiu seus projetos artísticos que foram impedidos de serem expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O projeto “0-24 horas” dá procedimento a essa ideia quando apresenta todos os projetos censurados nesse mesmo museu (MAM-RJ) no ano de 1973. Essa mostra efetua-se em seis páginas desse diário convencional do Rio de Janeiro e possui a mesma duração de exibição do jornal na banca, 24 horas (FREIRE, 2012. p. 97).

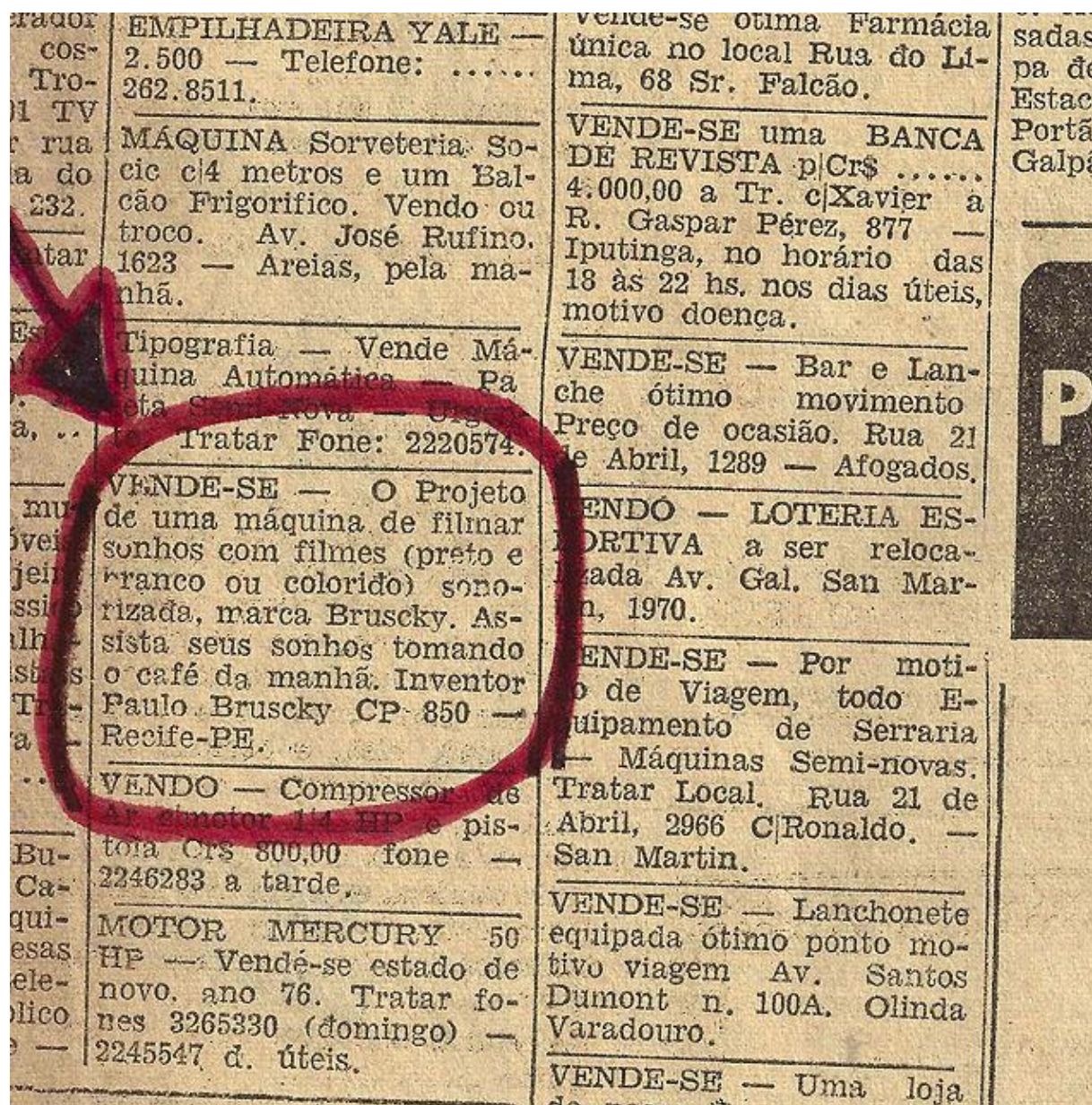
FIG.32: ANTÔNIO MANUEL - *AMARROU UM BODE NA DANÇA DO MAL DA SÉRIE CLANDESTINAS*, 1975



FONTE: Galeria Vermelho.

Além da comentada atuação na Arte Correio, podemos retomar aqui a prática de Paulo Bruscky, já que o artista – como Antonio Manuel, Cildo Meireles e os artistas argentinos ligados ao *Arte de los Medios* (discutidos na parte inicial deste capítulo) – também trabalharia interferindo nos jornais brasileiros, mais especificamente nos classificados nos quais seriam adicionados seus “poemas subversivos”. Neles a ideia de consumo, posse, etc. ganha uma conotação poética, que ressignificaria esses espaços imbuídos inicialmente de funções de informar e/ou incentivar o consumo – com contornos artísticos.

FIG.33: PAULO BRUSCKY - MÁQUINA DE FILMAR SONHO, 1977



FONTE: <http://www.obrasilcoms.com.br/2013/05/paulo-bruscky/>

Importante situar que alguns poemas subversivos de Bruscky tinham um caráter político mais evidente do que outros, realizando, de forma satírica, críticas ao governo, muitas vezes até incorporando o personagem desse próprio governo. Como no trabalho abaixo:

FIG.34: PAULO BRUSCKY - O GOVERNO ADVERTE, 1977



FONTE: <http://www.obrasilcoms.com.br/2013/05/paulo-bruscky/>

Para finalizar o capítulo, torna-se interessante retornar a algumas reflexões postas pela teórica Suely Rolnik (2009), que se interligam de forma contundente com os trabalhos aqui apresentados e que acionam um novo regime de visibilidade, mediante a arte e o campo social de maneira mais extensa. Rolnik denota uma integração da dimensão política com a dimensão poética nas práticas artísticas conceitualistas latino-americanas. Para a psicanalista, as singularidades e as heterogeneidades dessas propostas artísticas latino-americanas sob regimes ditatoriais não podem ser apenas vinculadas a um tipo de militância que transmite conteúdos ideológicos, mas sim que existe uma incorporação “da camada política da realidade à sua investigação poética, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana” (ROLNIK, 2009, p.156). A autora ressalta que essa atmosfera constitui uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobilizaria a necessidade de criar.

Rolnik discute igualmente a incidência do próprio processo ditatorial no corpo do artista, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora, que se manifesta por uma ameaça que leva a associação do impulso de criação ao perigo de ser violentado pelo Estado, nos seus casos mais extremos, representado o temor de uma prisão perpétua, de tortura e morte. Dessa forma, o terror é tomado como uma importante dimensão da experiência que se corporifica na obra e essa atmosfera passa a ser uma das marcas singulares desse tipo de produção. Por isso, podemos analisar que essas obras foram

atravessadas por uma marcante dimensão política, que agregou respostas criativas à própria natureza social e à própria natureza da arte.

2. ARTE E POLÍTICA

Neste capítulo abordaremos as noções políticas trabalhadas por teóricas e teóricos, como Chantal Mouffe, Claude Lefort e Jacques Rancière. Essas reflexões foram igualmente relacionadas ao campo da arte, de uma maneira mais geral, também a partir de conexões estabelecidas por Rosalyn Deutsche. Na primeira parte do capítulo, *O político e a política*, foram apresentadas as concepções políticas de Chantal Mouffe, de forma a situar principalmente os conceitos de “a política” e “o político”. Além disso, também são discutidas algumas ideias que permeiam a noção de identidade, antagonismo, hegemonia, etc. Já na segunda parte, *O campo das artes e os antagonismos*, a relação entre arte e as conceituações políticas de Mouffe é mais aprofundada; neste subcapítulo, foi levantada uma discussão do que seria “arte crítica”, e de como ela se estabelece com o contexto social, engendrando uma discussão que estreitaria relações com os pontos comentados anteriormente, tais como antagonismo, identidade, “o político” e “a política”¹³.

Para repensarmos uma reflexão acerca dos conceitualismos latino-americanos e sua constante rotulação como arte política – que pode ser vista como uma especificação rasa e problemática, como apontado nas passagens discutidas de Suely Rolnik, e de outros pesquisadores tais como Silfarlem de Oliveira – tensionaremos questões teóricas que partem do campo específico da teoria política. Assim, neste capítulo, alguns levantamentos saem de questões específicas da arte, mas, que, no entanto, são de extrema relevância para percebermos os contornos políticos desse campo. Além desse fator, queremos também perceber, afinal, como os conceitualismos latino-americanos de fato potencializam essa camada política da arte.

Para compreendermos melhor essas contingências que perpassam o problema da arte e da política, iniciaremos essas reflexões partindo da ideia de arte pública, pois ao enfatizar a questão do “público”, isso proporciona uma visão dessas instâncias em relação a questões de cunho democrático e social, como será discutido a frente.

A pesquisadora Gisele Ribeiro em seu artigo da Arte Pública a esfera pública política

¹³ Antes de entrarmos nos pontos norteadores desse capítulo, gostaríamos de ressaltar que o mesmo é resultado de diversos apontamentos teóricos que permeiam o campo da arte e da política. Vale mencionar, especialmente, a contribuição teórica da pesquisa da orientadora dessa dissertação, Profa. Dra. Gisele Ribeiro, quem tem se preocupado, há alguns anos em estudar a articulação entre arte e a política atravessada pelo conceito de antagonismo, inclusive, utilizando de referência autores utilizados nesse capítulo. Esta pesquisa também se origina, em última instância, de reflexões levantadas no trabalho de graduação, que contou com a mesma orientadora e cujo qual, de maneira sucinta, também discutira algumas questões que concernem ao campo da arte e da política.

da arte (2012) argumenta que a partir das últimas décadas, a emergência da terminologia arte pública fez-se notar, conjuntamente, com algumas transformações no campo da arte, como a emergência das ideias de *sites*, como também a ideia de *site-specific*, em que se começara a pensar a relação das práticas artísticas para além dos espaços convencionais, atingindo os espaços sociais de forma mais incidente; isso fez com que alguns autores tomassem certo interesse em pensar a politização da arte pública.

Ribeiro (2012, p.2) discute que, além da incidência do termo *sites*, a ideia de *meios* acenderia igualmente problematizações correntes no campo da arte, também integradas à discussão acerca da politização e a problematização do termo arte pública. Neste sentido, os trabalhos de arte estariam atuando com novas implicações que modificam o ambiente formalizado da arte (como o âmbito do museu e da galeria), como também sua forma de ser e suas relações com essa forma (no sentido de meios).

Desse modo, perceber os conceitualismos latino-americanos nesse escopo torna-se mais interessante, já que ao discutirmos alguns trabalhos acima, observamos certos deslocamentos dessas práticas com relação aos *meios* da arte, debruçando-se em novas estratégias de produção artística para efetivar-se múltiplas reflexões que extrapolam uma ação tradicional contemplativa – sem esquecer que a importância disposta à materialidade desses trabalhos não é mera questão produtiva, ganhando potência a partir da realidade social, em que o processo produtivo, muitas vezes, era pensado para construir sentido da prática com circunstâncias de seu próprio contexto, inclusive sentido político. Isso, de certa forma, também toca a ideia de *site*, já que percebemos a emergência de outras localizações para a ocorrência desses trabalhos, que ativam questões específicas mediante suas diferentes inserções (que se diferenciaram, por exemplo, quando implicadas no âmbito urbano ou num âmbito recluso do museu).

As diferentes questões que abrangem certas (re) formulações na ideia de arte pública, dar-se-iam igualmente por outro viés. De acordo com Ribeiro (2013), reflexões dos artistas que trabalharam com crítica institucional demonstram que a instituição de arte já não poderia ser unicamente reconhecida em seu formato tradicional, como defende a artista Andrea Fraser (2008, p.184), a instituição é internalizada nas pessoas, como aspirações, competências, interesses, etc. Desse modo, percebemos que buscar um “fora” do que seria a instituição arte seria uma tarefa cada vez mais conflituosa, indicando, assim, que os supostos “espaços públicos” também são, de certa forma, institucionalizados. Isso ganha força quando Ribeiro (2013, p. 3038) afirma que a “instituição arte” residiria no âmbito discursivo que a palavra arte produz. Dialogando, assim, com a ideia de Fraser (2008, p. 182) da instituição de arte

como um universo social. Em relação a isso, até a própria ideia de *site* alarga-se para espaços de criação de discurso artístico, ocupando âmbitos diversos (como os acadêmicos de arte, aos espaços expositivos e os espaços urbanos em geral).

Ao investigar o termo arte pública em seu texto *Agorafobia* (2008), Rosalyn Deutsche argumenta que administradores de questões artísticas nas políticas públicas utilizariam comumente a ideia de arte em lugares públicos como um vocábulo que implicaria tanto a democracia direta como a representativa, onde algumas indagações seriam:

As obras de arte são para “o povo”? Incentivam a participação? Estão a serviço do eleitorado? A terminologia da arte pública alude com frequência a democracia como forma de governo, mas também a um espírito democrático igualitário em geral: essas obras de arte evitam o “elitismo”? são “acessíveis”? (DEUTSCHE, 2008, p.3, tradução nossa)

Portanto, nas seguintes implicações, já podemos entrever certas questões que tocam a ideia de política e democracia com o conceito de arte pública. No entanto, ao pensar as questões democráticas integradas à arte pública, algumas controvérsias seriam emergentes, sobretudo no que concerne a reflexão da arte pública a serviço do povo. Como bem destaca Deutsche, um dos exemplos mais conhecidos seria a obra *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, que ao intervir no espaço da *Foley Federal Plaza*, gerou insatisfação a uma grande parcela do público transeunte da praça. Isso acabou ocasionando a remoção do trabalho do seu espaço original, através de um discurso supostamente democrático de um espaço público que deveria satisfazer as exigências do público. No entanto, Deutsche sublinha que quem defendeu a escultura também alegou isso por meio de um discurso baseado no democrático, ao defender o direito do artista de liberdade de expressão “ou afirmando que o julgamento em si mesmo aniquilava os procedimentos democráticos” (DEUTSCHE, 2008, p.3, tradução nossa).

Neste sentido, o trabalho de Serra conseguiu inscrever algumas contradições na ideia de espaço público democrático. Deutsche (2008, p.5) comenta a presença de certos defensores da arte pública que pensariam em modos de enfrentar as adversidades entre artistas e os outros usuários do espaço a partir da integração da obra com seu público ou comunidade, por meio de procedimentos alegados como “democráticos”. No entanto, Deutsche sinaliza que tal solução compreendia que a tarefa da democracia, nessa instância, seria de acalmar e não sustentar o conflito.

Em relação à questão do campo público e democrático no contexto da arte, Deutsche argumenta:

A emergência de dito assunto no mundo da arte forma parte de uma irrupção muito mais extensa de debates relativos ao significado da democracia que atualmente tem lugar em diversos âmbitos: na filosofia política, nos novos movimentos sociais, na teoria educativa, nos estudos legislativos, nos meios de comunicação e na cultura popular. É pela condição contextual de tais debates – e não, como afirmam com frequência seus teóricos, porque a arte pública está situada em lugares públicos aos que todo mundo pode acessar – que o discurso sobre a arte pública vai mais além dos limites das misteriosas preocupações do mundo da arte. (DEUTSCHE, 2008, p.5, tradução nossa)

Esse caso em específico da obra de Serra denota-se uma diferente associação ao espaço público, esse podendo ser compreendido como um campo de conflito e de opiniões contrárias. Com a citação acima, percebemos como as controvérsias assinaladas pela obra provocaram uma abertura a debates em diversos campos que contornam questões políticas. Se inicialmente tínhamos um contexto de arte pública ligada a monumentos históricos de caráter escultórico, com expansão do campo da arte, partimos hoje de diferentes relações públicas do artista com esse espaço que, de certa forma, podem acentuar certas contradições e/ou reelaborar as concepções que se têm de espaço público (essas questões serão mais exploradas a frente).

Para pensarmos nessa condição discursiva que seria característica da arte pública, torna-se pertinente analisarmos algumas teorizações do que viria a ser esse âmbito público que essa arte se inscreve em suas diferentes determinações – entre elas, a noção de esfera pública, como também de espaço público. Para isso, torna-se pertinente recorrer a alguns teóricos do campo da ciência política que agregam reflexões pertinentes às investigações de práticas artísticas que propomos aqui.

Um dos teóricos políticos trazidos para a discussão por Deutsche (2008, p.22) é justamente o alemão Jürgen Habermas, já que em suas teorias a ideia de esfera pública se torna presente de forma intensa. Habermas postula uma visão de esfera pública que expande o espaço público para além do espaço urbano. Deutsche (2008, p.22) aponta que o teórico argumenta que a esfera pública seria um plano que se constituiria mediante a ascensão da burguesia: por interesses próprios, a camada burguesa dividiria o âmbito privado e o público, já que no espaço privado, essa classe poderia obter melhor desempenho econômico pelo desenvolvimento individualista, já o âmbito público era especialmente importante para poder ter contato com questões que eram discutidas pelo Estado. Por isso, foram pensadas instituições públicas que poderiam criar essa ponte entre os interesses da camada burguesa e do Estado; essas instituições estariam acessíveis e aberta a todos e nelas a resolução dos problemas seria por vias de uma discussão política e racional. Todavia, para Habermas, a

erosão dessa fronteira bem delineada que aparta o plano público do privado seria a dissolução da esfera pública. Essa dissolução dar-se-ia a partir da insurgência nesses espaços (público e privado) de grupos não burgueses, algo que ocorreria mediante o crescimento dos meios de comunicação de massa e ascensão do estado de bem-estar. Deutsche argumenta que além dessa abordagem, outras teorias vão pensar essa esfera pública a partir da perspectiva do conflito, gerando um contraponto a essa primeira concepção de esfera pública, que para Habermas, seria uma dimensão singular e unificada que transcenderia as condições concretas para o alcance do consenso racional e não coercitivo (DEUTSCHE, 2008, p.23).

É em relação a esses tópicos que Deutsche comenta como a ideia de esfera pública modifica a compreensão do que é arte pública, pois:

(...) Chamamos atenção sobre o forte impacto que qualquer concepção de esfera pública exerce sobre as ideias convencionais assumidas sobre a arte pública. Porque a interpretação de arte pública como uma arte que opera na – ou se apresenta como – esfera pública – tanto se segue como se rejeita o modelo habermasiano – significa que uma arte pública não é entidade preexistente e sim que surge e é produzida pela sua participação na atividade política. (DEUTSCHE, 2008, p.23, tradução nossa)

Neste contexto, retomando as primeiras discussões acerca da ideia de *sites* e arte pública, Ribeiro (2012) traz algumas pontuações relevantes à popularização do termo arte pública ou arte e esfera pública no campo da arte, como quando cita W.J.T. Mitchell em seu livro *Art and the public sphere* (1992), no qual defende uma mudança na noção de “arte pública”; o público, nessa abordagem, seria pensado de forma mais profunda e ampla (RIBEIRO, 2012, p.34).

Nos argumentos de Mitchell grifados por Ribeiro, torna-se pertinente uma passagem em que o autor defende que seu livro não faz alusão à arte pública unicamente encomendada e financiada pelo estado, mas dá especial atenção aos tópicos que envolvem “o problema da produção e recepção artísticas com relação a noções de esfera pública em transformação e em disputa” (MITCHELL *apud* RIBEIRO, 2012, p.35)

Neste sentido, a aparição do termo esfera pública da arte como algo que extrapola seu sentido tradicional, torna-se mais abundante. Segundo Ribeiro (2012, p.36), o termo “público” adquire uma multiplicidade de sentidos na medida em que a noção de lugar ou *site* (também resultante dos caminhos delineados pela escultura que deram origem ao termo “*site-specific*”) vai assumindo seu caráter “discursivo”.

Apesar de levar a cabo uma ideia consensuada de esfera pública, podemos notar o

caráter discursivo da esfera pública habermesiana, quando essa assume esse local de discussão organizada pelas formas institucionalizadas. Neste contexto, as ideias de Habermas elucidam que o espaço público vai além de um suposto espaço social urbano, e converte-se em um espaço discursivo, no qual questões do social são levadas em conta, refletidas e teorizadas. No entanto, a ênfase dada por Habermas à necessidade de consenso, distancia-o das abordagens mais críticas e atuais. Segundo Ribeiro:

Entretanto, o conceito de esfera pública desenvolvido por Habermas terá como base o Iluminismo e sua concomitante suposição de que tal âmbito poderia se configurar como politicamente neutro caso se ativesse aos critérios da Razão. Os pressupostos de que, primeiro, seria possível prescindir do político através da defesa de uma neutralidade nesta esfera; segundo, de que haveria uma única esfera pública onde o consenso entre todas as partes implicadas poderia ser alcançado, obviamente através da racionalidade; e terceiro, de que a cultura estaria completa e irremediavelmente submetida ao avanço e interesses do capitalismo – o que dá margem à sua visão pessimista com respeito ao papel que esta poderia ter no contexto das sociedades industrializadas – vão fazer com que o pensamento de Habermas se aproxime de pressupostos mais modernistas, baseados na ideia de universalidade e transparência dos espaços da arte. (RIBEIRO, 2012, p. 37)

Outra investigação pertinente analisada por Rosalyn Deutsche (2008) acerca da noção de “espaço público/esfera pública” parte de Claude Lefort. Nas ideias de Lefort também encontram-se uma referência com o aspecto discursivo da esfera pública habermesiana. Lefort atribui à aparição do termo espaço público à “invenção democrática” supostamente guiada pela revolução francesa. A partir da revolução e da declaração de direitos do homem, a invenção democrática teria mudado a localização do cerne de poder. É nesse aspecto que Deutsche (2008, p.7) complementa a ideia lefortiana:

Todo o poder soberano, afirma a Declaração, reside no “povo”. Onde esse se localizava previamente? Sob a monarquia o poder tomava corpo na figura do Rei, quem, consequentemente, encarnava o poder do Estado. Mas o poder possuído pelo Rei e do Estado derivava de uma última instância de fonte transcendente: Deus, a justiça suprema ou a razão. A fonte transcendente que garantia o poder do Rei e do Estado também garantia o significado e a unidade da sociedade: o povo. A sociedade em consequência, era representada como unidade substancial cuja organização hierárquica descansava sobre fundamentos absolutos. (DEUTSCHE, 2008, p.7, tradução nossa)

Com as revoluções democráticas, essa fonte externa de poder teria sido perdida, isso, para Deutsche (2008, p.7), também sinaliza uma contradição no seio democrático, pois sem a

referência externa, não teríamos igualmente a origem incondicional para a suposta unidade do social.

Como prossegue Deutsche:

O povo é a fonte do poder, mas esse também se torna privado de sua identidade substancial no momento democrático. Também igual ao estado, a ordem social não tem fundamento. A unidade da sociedade já não pode representar como uma totalidade orgânica e sim que é “puramente social”; portanto, um mistério. (DEUTSCHE, 2008, p.7, tradução nossa)

É nesse pensamento que Deutsche reassinala a afirmação lefortiana de que a diferença da democracia às outras organizações de poder é o desaparecimento – instituindo e sustentando esse desaparecimento – dos sinais de certeza acerca dos fundamentos da vida social (DEUTSCHE, 2008 p.7).

No entanto, mesmo que no contexto democrático o poder parta de uma indeterminação do social, o próprio social para afirmar sua autoridade cria outra instância que seria a do “espaço público”. Deutsche relata: “O espaço público, seguindo a argumentação de Lefort, é o espaço social onde, dada a ausência de fundamentos, o significado e a unidade do social são negociados: ao mesmo tempo em que se constituem se põem em risco” (DEUTSCHE, 2008, p.9, tradução nossa).

Isso garante ao espaço público uma noção discursiva, em que debates sobre o que seria legítimo ou não, são assíduos (DEUTSCHE, 2008, p.9), esse tipo de visão contrapõe a noção habermenesiana de espaço público como um âmbito racional e consensuado, conforme vimos anteriormente. Os direitos também são sempre reclamados no espaço público, não sendo pré-possuídos: “O espaço público implica uma institucionalização do conflito ao que, mediante uma incessante declaração de direitos, o exercício de poder questiona-se, o qual, nas palavras de Lefort ‘tem como resultado uma impugnação controlada das regras estabelecidas’” (DEUTSCHE, 2008, p. 8, tradução nossa).

A noção da existência do conflito no seio democrático e no espaço público entra em consonância com as questões postas pela teórica Chantal Mouffe (2007), quando Deutsche (2008, p.9) destaca seus argumentos acerca da importância dos antagonismos, da diferença política, da abertura da identidade do social e da ruptura da ideia da sociedade como entidade clausurada. Isso, neste sentido, se estabeleceria como uma crítica ao conceito de essencialismo, que se faz notar mais fortemente em vários escritos de Mouffe.

2.1 O POLÍTICO E A POLÍTICA

Iniciamos aqui uma reflexão em torno de alguns conceitos elaborados por Chantal Mouffe, a fim de investigar a potência do conceito de “o político” (MOUFFE, 2007) na articulação com uma discussão que atravessasse as práticas artísticas que pretendemos analisar.

Em seu livro *Práticas artísticas y democracia agonista* (2007), Chantal Mouffe elabora sua tese em relação à importância do antagonismo para a constituição identitária política, articulando também esses tópicos ao campo da arte. A teórica é bem crítica a alguns preceitos iluministas tais como a universalidade da natureza humana e o racionalismo, como também o individualismo. Para enlaçar a crítica a esses conceitos, de forma geral, Mouffe denomina isso de crítica ao essencialismo (MOUFFE, 2007, p.11). Assim, inicialmente, argumenta que as críticas ao essencialismo¹⁴ se dariam, sobretudo, ao romper com a ideia do sujeito como uma entidade transparente que transborda um discurso homogêneo em seu campo de conduta (MOUFFE, 2007, p.13). Essa crítica, de certa forma, incidiria criticando alguns preceitos básicos do pensamento iluminista, como, já citadas, a razão universal, a natureza humana e o autodomínio do sujeito.

No entanto, no campo identitário alguns preceitos essencialistas entrariam em conflito com algumas teorias que foram amplamente discutidas no século passado, dentre elas, Mouffe aponta de antemão o próprio conceito de inconsciente de Sigmund Freud. A partir das teorias da psicanálise, a autora ressalta, primordialmente, a presença do inconsciente na nossa formação mental, o que desmantelaria a ideia anterior do autodomínio do sujeito racional.

Seria, contudo, a partir das teorias psicanalíticas de Jacques Lacan¹⁵, que a concepção

¹⁴A ideia de crítica ao essencialismo se articula com novas correntes teóricas/filosóficas que se manifestaram de forma mais intensa da metade do século passado para cá. Neste sentido, alguns autores, que também se mostrariam avessos a essas críticas, as classificariam como “crítica pós-moderna”, como o próprio Jürgen Habermas (MOUFFE, 2007, p.11). Essas críticas irão ocorrer em correntes filosóficas bem diversas, Mouffe aponta a filosofia da linguagem (sobretudo o último Wittgenstein), a psicanálise, e a hermenêutica filosófica de Gadamer como alguns exemplos de pensamento que se opõe a identidade essencial do sujeito. Para complementar: “Em outros autores encontramos outras críticas similares da centralidade do sujeito na metafísica moderna e seu caráter unitário, pelo que poderemos afirmar que, deixando de limitar-se ao pós-estruturalismo e ao pós-modernismo, a crítica do essencialismo constitui o ponto de convergência das correntes filosóficas contemporâneas mais importantes.” (MOUFFE, 2007, p.14, tradução nossa)

¹⁵A teoria lacaniana se torna um eixo central no pensamento de Mouffe e Laclau, já que a partir dessa, os teóricos em *Hegemonia e estratégia socialista*, conseguem explicar a construção das identidades coletivas pela concepção de “identificação”. Como complemento, Lasse Thosserman explica de forma mais contundente a importância de Lacan para Mouffe e Laclau: “Laclau and Mouffe argue that identity is always marked by a lack. No identity, individual or collective, is complete and, as a result, identification —rather than identity— becomes the central category. Collective identities are constituted through a process of identification, which is an ongoing and always incomplete process. In *Hegemony and Socialist Strategy*, Laclau and Mouffe borrow the notion of a point de capiton from Lacan; these nodal points are the signifiers around which collective identities coalesce. They are the points of identification that unite otherwise disparate groups, for instance the flag in a nationalist discourse. Later introduces the notion of an empty signifier. Although the image is a different one, the

de identidade ficaria mais evidente sob o olhar da teórica. Lacan, ao ampliar a perspectiva freudiana do inconsciente, reconheceria a pluralidade de registros – o simbólico, o real, e o imaginário – que permearia toda identidade. Além disso, segundo Mouffe, a teoria lacaniana também daria relevo à importância do espaço vazio (espaço de falta) que é pertencente à estrutura identitária, que seria a condição de constituição de qualquer identidade, ao mesmo tempo em que a subverte. Isso caracterizaria um movimento duplo que esse espaço de falta abrigaria, uma movimentação que impede a afirmação de um conjunto de fixações em torno de um ponto pré-constituído (justamente pela presença do espaço de vazio na constituição mental). Igualmente, como resultado de não haver uma fixação essencial, emergiria um movimento oposto, o das fixações parciais, que institucionalizam os pontos nodais que limitam o fluxo do significado mediante ao significante (MOUFFE, 2007, p.14), como uma espécie de filtro. Essas movimentações de fixação/não fixação só seriam possíveis porque já não há uma fixação prévia, concebida como um centro de subjetividade que preceda as identificações do sujeito.

Os fatores subjacentes à instituição de pontos nodais entrelaçam-se com outras definições da autora que estariam em consonância com seus outros escritos. Em *Hegemonia e estratégia socialista* (2015), Mouffe conjuntamente com o teórico Ernesto Laclau elabora a conceituação das “práticas de articulação”, desdobradas a partir dos pontos nodais, alegando uma fixação parcial de sentido; e o caráter parcial desta fixação advém da abertura do social, resultante por sua vez, do constante transbordamento de toda infinitude do campo da discursividade (MOUFFE, 2015, p.188).

Ao pensar o citado campo da discursividade, Mouffe e Laclau também alinham-se à filosofia da linguagem de Wittgenstein¹⁶, em que é investigada a limitação do significante em

idea is the same: an empty signifier is a signifier tendentially emptied of content and therefore capable of functioning as a point of identification for disparate groups. One of Laclau's examples is the way in which Perón functioned as an empty signifier and as a point of identification for a variety of sectors within Argentinian society, sectors with otherwise very different identities and interests. The empty signifier is connected to the Lacanian objet petit a. Given that the subject is marked by a lack, it seeks to fill that lack, as it were, through identification with an object. To give an example: I may identify with the life presented to me by a charismatic leader and the happy life that he promises for me. A negative version of this is found in racist and xenophobic discourses: if only we can get rid of the Jews or the foreigners, there will be enough resources to care for our elderly, and so on. What is noteworthy here is that identification involves investment in an object: I invest my identity with the promises of the charismatic leader or the xenophobic discourse, (THOMASSEN, 2016, p.166).

¹⁶ O último Wittgenstein é de grande importância às teorizações de Mouffe, já que em seu livro *Investigações filosóficas* são trabalhados conceitos tais como jogos de linguagem, “semelhanças de família”, etc. que contribuem para pensar que, de certa forma, antes mesmo de um acordo nas opiniões constitutivas do social, existe um acordo anterior na linguagem, e que de fato, esses acordos de opiniões não seriam ordens e nem regras pré-estabelecidas, e sim possíveis formas de vida. Como complemento: “As he says: ‘So you are saying that human agreement decides what is true and what is false. It is what human beings say that is true and false; and they agree in the language they use. That is not agreement in opinions but in forms of life’”. (MOUFFE, 2000,

relação ao significado, a partir dos jogos de linguagens presentes na nossa conceituação de mundo, que se organizam como acordos linguísticos entre os sujeitos e que seriam tidos como formas de vida. Desse modo, o social apresenta-se como um campo aberto, precário e instável, em que as significações não são concebidas ou compreendidas de forma homogênea e transparente, mas que está sempre em construção.

Alinhado a essas teorias, o pensamento de Mouffe volta-se para a questão da objetividade social. Como enunciamos acima, a autora defende a ideia do social aberto, sendo assim, a objetividade social, para Mouffe, só poderia ser constituída mediante atos de poder, e em toda objetividade social estariam presentes os indícios de uma exclusão (2007, p. 15). A teórica afirma que as relações externas participariam tanto das constituições identitárias quanto das formações sociais, abalando os pressupostos de uma objetividade social, o que contrariaria também aqueles que conceberiam as identidades como pré-constituídas, como é argumentado no seguinte trecho: “Porque se o exterior constitutivo está presente no interior como possibilidade sempre real, o interior se converte em um acordo puramente contingente e reversível” (MOUFFE, 2007, p. 15).

Para sintetizar esses tópicos, Mouffe argumenta (2004, p.17) que toda ordem política se basearia em alguma forma de exclusão. Sempre existindo, desse modo, outras possibilidades que foram reprimidas e que podem ser reacendidas. Essas práticas de articulação, que formam determinada ordem a partir dos pontos instituídos do social, são as “práticas hegemônicas” que seriam sempre passíveis de serem desafiadas por práticas anti-hegemônicas – que pretendem desarticular a ordem corrente a fim de instaurar outra hegemonia.

Isso se reflete no que diz a respeito às identidades coletivas, já que as identidades são o resultado de processos de identificações e que elas nunca podem ser inteiramente determinadas. Desse modo, essas confrontações nunca expressariam identidades essencialistas, pré-existentes aos próprios processos de identificação.

Essas atribuições em relação aos processos identitários partem da ideia de “exterior constitutivo” (citada acima) concebida pelo filósofo francês Jacques Derrida, explicitada do seguinte modo por Mouffe:

O objetivo é ressaltar o fato de que a criação de uma identidade implica o estabelecimento de uma diferença, diferença essa que muitas vezes se contrói com base numa hierarquia, por exemplo, entre forma e conteúdo,

p.5). Cf. MOUFFE. Wittgenstein, Political Theory and Democracy In: *The democratic paradox*. London – New York: Verso, 2000.

preto e branco, homem e mulher etc. Uma vez tendo compreendido que toda identidade é relacional e que a afirmação de uma diferença é a precondição para a existência e qualquer identidade - ou seja, a percepção de um “outro” que constitui seu exterior -, creio que estaremos em melhores condições de compreender o argumento de Schmitt a respeito da possibilidade sempre presente do antagonismo e de perceber como uma relação social pode se transformar no terreno fértil para o antagonismo. (MOUFFE, 2004, p.14)

Esse antagonismo seria fundamental para o reconhecimento da “diferença política” no pensamento da autora. A “diferença política” constitui-se a partir da diferenciação que se estabelece, no pensamento de alguns autores (filósofos, teóricos e cientistas políticos), entre os conceitos “o político” e a “política”.

Ainda que esses autores lidem de modo diverso com essa diferença, dependendo inclusive de seus vínculos com o âmbito da ciência política – trazendo à tona questões do campo “empírico” da política – ou da teoria política – esfera de ação de filósofos e teóricos, nas formulações de Mouffe que nos interessa aqui - a dimensão do “o político” constrói-se a partir dos antagonismos presentes nas relações sociais, como nas religiosas, morais, econômicas, étnicas, etc.; e “a política” seria justamente as instituições/organizações construídas para lidar com esse caráter antagônico das relações humanas. Essas diferenças são mais esclarecidas no trecho abaixo:

Com a expressão “o político” me refiro a dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana, um antagonismo que, como dito, pode adotar múltiplas formas e pode surgir em relações sociais muito diversas. “A política”, por sua parte, se refere a um conjunto de práticas, discursos e instituições que tentam estabelecer certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são sempre potencialmente conflituosas, já que se vêm afetadas por a dimensão de “o político”. (MOUFFE, 2007, p. 18, tradução nossa)

Em outro aspecto filosófico, essa distinção dá-se a partir do repertório heideggeriano. Neste sentido, “a política” compor-se-ia no nível ôntico, enquanto “o político” institui-se no nível ontológico. Mouffe complementa: “Isso significa que o ôntico refere-se às múltiplas práticas da política convencional, ao passo que o ontológico compreende a própria maneira pela qual a sociedade está simbolicamente organizada” (MOUFFE, 2013, p.183).

Portanto, esse caráter da essência de “o político” parte da definição dada acima acerca desse conceito. Para essas afirmações, Mouffe vai ao encontro com o filósofo Carl Schmitt, que, em um primeiro momento, iria teorizar sobre os entrelaçamentos entre o caráter essencial do político e as constituições antagonistas sociais. Em seus escritos, Schmitt discute a

impossibilidade da real democracia (como um campo homogêneo de igualdade) pela existência do conflito e antagonismo inscritos no campo social. Mouffe, no entanto, observa justamente que a não sublimação dessa concepção que elabora uma democracia radical e pluralista. A partir de “o político”, Mouffe também delinearía o conceito de “a política”. Nessas duas instâncias, Mouffe concebe que o político estaria mais ligado às forças passionais presentes na nossa constituição identitária e excluídas da estruturação social, do que na distribuição dos papéis políticos da estruturação macro da sociedade.

Para uma compreensão mais profunda desses temas, é importante abarcar a concepção de antagonismo para formular a ideia do “o político”, como posto a seguir:

O político tem a ver com a dimensão do antagonismo presente nas relações sociais, como uma possibilidade sempre presente de que uma relação “nós/eles” se construa em termos de “amigo/inimigo”. Negar esta dimensão de antagonismo não o faz desaparecer, só leva a impotência ao reconhecer suas distintas manifestações e de tratar com elas. Isto explica que um enfoque democrático tenha que aceitar o caráter indelével do antagonismo. (MOUFFE, 2007, p.18, tradução nossa)

Por razão desses postulados, “o político” não poderia ser limitado a uma espécie de instituição que compõe um nível específico da sociedade. Para a autora (2007, p.18), o político tem de ser concebido como a instituição inerente a todos os nivelamentos sociais humanos, determinando nossa própria condição ontológica, reconhecendo esse aspecto num nível de base das relações identitárias.

Para reconhecermos “o político” como uma possibilidade sempre presente de antagonismo, “é preciso aceitar a inexistência de uma situação definitiva e reconhecer a dimensão de irreducibilidade que permeia toda ordem” (MOUFFE, 2004, p.16). Essa condição instável de qualquer ordem seria o que Mouffe elenca como caráter hegemônico. Neste sentido, “toda sociedade seria o resultado de um conjunto de práticas que tentam estabelecer ordem em um contexto de hegemonia” (MOUFFE, 2004, p.16). São nessas reflexões que vêm a diferença entre a conceituação de social e do político. O político seria identificado conjuntamente com os atos de instituição da hegemonia (MOUFFE, 2004, p.16). Já o social representaria um âmbito de práticas já constituídas e sedimentadas, que, neste sentido, seriam práticas que encobrem, segundo Mouffe, os atos originais de instituição do político contingente. Dessa forma, sendo tomadas, normalmente, como auto-justificáveis e aceitas sem contestação.

A respeito disso, Mouffe complementa:

Práticas sociais sedimentadas são uma parte constitutiva de qualquer sociedade viável; nem todos os laços sociais são questionados ao mesmo tempo. Desse modo, o social e o político possuem o *status* daquilo que Heidegger denominava *existenciais*, isto é dimensões indispensáveis de qualquer vida em sociedade. Se o político - entendido no sentido hegemônico- implica a visibilidade dos atos da instituição social, é impossível determinar *a priori* o que é social e o que é político independentemente de qualquer referência contextual. Não se deve considerar a sociedade como o desdobramento de uma lógica externa a si própria, qualquer que seja a origem dessa lógica: forças produtivas, desenvolvimento do que Hegel denominava de Espírito Absoluto, leis a histórica etc. Toda ordem é a articulação temporária e precária das práticas contingentes. (MOUFFE, 2004, p.16-17)

Dessa forma, mesmo havendo certa sedimentação e elaboração de uma ordem em um contexto hegemônico pelo campo do social, criando uma sociedade viável temporariamente, essas práticas não deixam de ser concebidas por formas precárias e instáveis, assim, essa instabilidade está sempre presente como uma ameaça. Por isso, apesar da suposta sedimentação do social, é complicado diferenciá-la do político. Visto que essas relações ainda existem como internas, precárias e reversíveis e não como forças externas.

A fronteira dessas duas instâncias, o social e o político, seria fundamentalmente instável, necessitando, dessa maneira, deslocamentos e rearticulações/negociações entre os agentes sociais para uma suposta estabilidade temporária em certo aspecto do social, visto que, como explicitado na citação acima, nem todas as questões desse campo são contestadas ao mesmo tempo. Através desses apontamentos, Mouffe acentua a importância desses agentes sociais na função de “a política”, já que, neste sentido, expressaria uma estrutura específica de organização e de relações de poder.

Em relação ao poder e ao social, Mouffe conclui:

O poder é constitutivo do social porque este não poderia existir sem as relações de poder por meio das quais ele assume suas formas. O que num determinado momento é considerado a ordem “natural” - juntamente com o “senso comum” que a acompanha - é o resultado de práticas sedimentadas, nunca a manifestação de uma objetividade mais profunda externa às práticas que lhe dão forma. (MOUFFE, 2004, p. 17)

Portanto, o poder se torna importante para a consolidação desses pontos sedimentados do social, mas, como a autora sublinha, esse não advém de uma fonte transcendental, é apenas uma articulação entre os agentes sociais, para assegurar uma suposta ordem.

Esse ponto de convergência ou de quebra mútua, entre a objetividade e poder, é o que Mouffe denomina de fato como hegemonia. O poder não pode ser entendido como uma forma

externa que tem lugar nas identidades pré-estabelecidas, mas sim como algo que se constitui concomitantemente na medida em que constitui essas identidades.

A partir dessas referências, Lasse Thomassen (2016) descreve o conceito de articulação hegemônica desses autores da seguinte forma:

Hegemonia consiste na articulação das relações entre elementos sociais (nos quais esses autores também se referem como significantes), e essas articulações são contingentes – por essa razão, essas são aberturas para uma articulação hegemônica. A articulação hegemônica não é, assim, uma operação à margem de um núcleo e da história constituída de classes e forças de produção; ao contrário, hegemonia é a forma que ambos, o político e o econômico, são constituídos. Hegemonia não é mais algo ligado à classe, a qual, desse modo, é mais uma identidade entre outras, e a tarefa da esquerda é articular as identidades juntas de uma forma a criar um sujeito coletivo de mudança. (THOMASSEN, 2016, p. 165, tradução nossa)

Devido às numerosas razões debatidas nesse capítulo, o que Mouffe propõe seria justamente a concepção de uma democracia radical e plural, em que as distinções entre posições políticas e identitárias sejam claramente representadas, dando margem ao aparecimento de sujeitos movidos por suas decisões identitárias e passionais. As características dessa democracia efetivam-se em enfrentar as consequências de reconhecimento do conflito e do antagonismo; não vendo esses pontos como possíveis perturbações que necessitariam ser eliminadas a qualquer custo pela suposta aniquilação do ideal de harmonia do social.

A partir do reconhecimento do antagonismo no âmbito democrático, a teórica elabora sua “abordagem agonística”, um modelo de articulação hegemônica que aceitaria o antagonismo, embora vise torná-lo menos violento. Nesse tipo de hegemonia, seria levada em conta a possibilidade sempre presente de antagonismo, no entanto, esse reconhecimento também encontraria uma espécie de domesticação, não com o intuito de eliminar o próprio, mas sim de torná-lo maleável, sem necessitar do extremismo que o mesmo pode fornecer em situações muito drásticas.

Se quisermos reconhecer, por um lado, a permanência da dimensão do conflito antagônico e, por outro, permitir a possibilidade de sua domesticação, é necessário prever um terceiro tipo de relação. O tipo de relação que chamo de ‘agonístico’. Enquanto o antagonismo é uma relação ‘nós/eles’ em que os dois lados inimigos não partilham nenhum interesse, o agonismo é uma relação ‘nós/eles’ em que as partes conflitantes, embora saibam que não existe solução racional para seus conflitos, reconhecem a legitimidade de seus oponentes. Eles são adversários, não inimigos. Isso significa que, no conflito, eles se veem pertencendo à mesma associação

política, como também partilhando um espaço simbólico, dentro do qual o conflito acontece. (MOUFFE, 2013, p. 187)

Contrariando as estratégias liberais¹⁷, esse tipo de confrontação política está ciente de que o terreno que as intervenções políticas adquirem forma é sempre resultado de práticas hegemônicas anteriores, que jamais são neutras.

Os espaços de embate entre forças hegemônicas é o que Mouffe concebe como “espaços públicos”. Neste sentido, eles seriam espécies de campos de batalhas em que diferentes projetos hegemônicos seriam confrontados. Os espaços públicos, de acordo com sua abordagem agonística, seriam sempre plurais. Como se torna mais evidente abaixo:

Segundo a abordagem agonista, os espaços públicos são sempre plurais e a confrontação agonista se produz em uma multiplicidade de superfícies discursivas. Também quero insistir em um segundo aspecto importante. Enquanto que não existe um princípio subjacente de unidade nem um centro predeterminado em essa diversidade de espaços, sempre existem diversas formas de articulação entre eles; (...) Os espaços públicos sempre estão estriados e estruturados hegemonicamente. Uma hegemonia determinada é o resultado de uma articulação concreta de uma diversidade de espaços, e isso significa que a luta hegemônica consiste também na tentativa de criar uma forma diferente de articulação entre espaços públicos. (MOUFFE, 2004, p. 64)

Em complementação a sua ideia de democracia pluralista, Mouffe argumenta que para transformá-la em um meio de aprofundamento da revolução democrática, teríamos que romper com o individualismo, o racionalismo e o universalismo. Pois só desse modo seria possível a apreensão de uma multiplicidade de formas de sujeição presentes nas relações sociais e, assim, enquadramentos distintos para a articulação das diferentes lutas democráticas (por exemplo, em torno de gênero, raça, sexo, questões ambientais, etc.). Mouffe complementa: “Isto não implica a rejeição de qualquer ideia de racionalidade, individualidade, ou universalidade, mas afirma que elas são necessariamente plurais, racionalmente construídas, e comprometidas com relações de poder”. (MOUFFE, 1996, p.18)

Desse modo, essa abordagem garante certo cunho paradoxal, uma vez que o próprio momento da realização da democracia pluralista também seria o início de sua desintegração.

¹⁷Acerca das tendências liberais das políticas atuais, Mouffe argumenta: “(...) a tendência dominante do pensamento liberal é caracterizada por uma abordagem racionalista e individualista, incapaz de compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social, com os conflitos que o pluralismo implica; conflitos para os quais nenhuma solução racional poderia jamais existir, em consequência da dimensão antagônica que caracteriza as sociedades humanas” (MOUFFE, 2007, p.61, tradução nossa). É nesse contexto que Mouffe também ressalta a utilização de acordos/ e consensos racionais como estratégias do liberalismo para rejeitar a diferença e o antagonismo, sendo incompatível para a compreensão da natureza de o político em nossa sociedade.

Isso seria consequência da abertura dessa democracia que procederia de forma heterogênea e reversível. A democracia radical e pluralista “deve ser concebida como um bem que só existe como bem enquanto não pode ser alcançada. Portanto, tal democracia será sempre uma democracia “futura”, uma vez que o conflito e o antagonismo são simultaneamente a condição de possibilidade e condição de impossibilidade da sua total realização” (MOUFFE, 1996, p.19).

As lutas que advêm dos movimentos sociais contrapõem o universalismo do iluminismo quando trazem à tona que esse princípio se daria com a negação do particular e a recusa da especificidade. Como, por exemplo, o movimento feminista e seus escritos, de certa forma, atuariam essa cisão. A respeito disso, Mouffe alega esse argumento através dos escritos de Caroline Pateman: “A liberdade individual e a igualdade impõe também que o governo só possa surgir mediante acordo ou consentimento. Todos nós aprendemos que o ‘indivíduo’ é uma categoria universal que se aplica a todos e a qualquer um, mas não é assim. ‘O indivíduo’ é um homem” (PATERMAN *apud* MOUFFE, 1996, p.26).

Neste sentido, os novos direitos que são reclamados seriam expressões de diferenças e, como indica Mouffe, só a partir da conjuntura atual eles poderiam ser vistos como direitos que detêm certas particularidades. “A democracia radical exige que reconheçamos a diferença (...) tudo o que, na realidade, tenha sido excluído pelo conceito abstrato de homem. O universalismo não é rejeitado, mas particularizado; o que é necessário é um novo tipo de articulação entre o universal e particular” (MOUFFE, 1996, p.27).

Podemos apreender algumas práticas artísticas neste sentido contra-hegemônico e desarticulador do princípio universalista. O processo de elaboração de uma produção artística pode ser visto como contingente, não detendo uma objetividade tão bem marcada, garantindo tramas passionais que se distanciariam também de uma visão estritamente racionalista postulada pela hegemonia moderna. Ao repensar o que fora assinalado por Suely Rolnik (2009) no primeiro capítulo, acerca da contaminação da poética do artista pelo meio social, a subjetividade poética é entendida como algo variável mediante ao seu contexto social. Assim, a arte também reclama novas formas de visibilidades e questionamentos; no caso dos conceitualismos latino-americanos podemos entrever pensamentos antagônicos às ordens hegemônicas vigentes, realizando uma ruptura mais abrupta com a ordem ditatorial de alguns países desse recorte e fortalecendo –se a partir do contra discurso.

Além desses pontos, no próximo subcapítulo essa discussão será acentuada, levando em conta, igualmente, como a arte é algo imprescindível para a construção simbólica de qualquer ordem e do poder. Seja para manter ou para confrontá-lo.

Mediante essas concepções, podemos compreender a necessidade do antagonismo, do conflito e do dissenso para refletirmos acerca de uma democracia que seja plural, e dá voz a diversas identidades coletivas, que se agrupariam a fim de desestabilizar certa ordem hegemônica e instituir outros projetos hegemônicos.

Essa teorização política mais ampla é importante, pois dá visibilidade a essas outras ordenações hegemônicas que provêm de diferentes agentes e esferas sociais, inclusive a da arte, que se constitui como uma esfera de luta social igualmente, articulando-se com outras esferas, como as das questões de gênero, étnica, econômicas, etc. Desse modo, podemos encontrar antagonismos nas ideias postuladas pelos conceitualismos latino-americanos, quando instauram um conflito com a ordem de poder dominante e repensam suas condições como habitantes da América Latina em período ditatorial, além de diversas outras formas de identificação postas em jogo nestes trabalhos, em relação até de políticas intrínsecas à arte.

2.2 O CAMPO DA ARTE E OS ANTAGONISMOS

Este segundo subcapítulo trata as questões artísticas entrelaçadas com algumas noções que acabamos de discutir (espaço público, política e político, antagonismo, etc.) de forma mais contundente. Apesar de já ter acontecido um debate prévio no início do capítulo, nesta passagem as questões já postas são trabalhadas com mais foco.

Investigaremos agora noções que rompem essa noção de esfera pública moderna transparente, e postula heterogeneidade e diferentes confrontações inscritas nesse âmbito. Um exemplo é quando Deutsche (2008, p.23) retoma o conceito de espaço público, baseado nas ideias de Mouffe e de Lefort, alegando como a crítica da arte cooperaria para a destruição das categorizações de arte pública dominantes. Além de resolver algumas confusões que se inscrevem nos debates dessa temática.

Em relação a isso, Deutsche afirma:

Ao transgredir as fronteiras que convencionalmente separam a arte pública de não-pública – divisões traçadas, por exemplo, entre arte de interior e de exterior, entre obras de arte mostradas em instituições convencionais e aquelas outras mostradas na “cidade”, entre arte financiada pelo Estado e arte de financiamento privado -, no conceito de esfera pública faz surgir outras distinções, que neutralizadas pelas definições dominante de espaço público, são, porém, cruciais para a prática democrática. (...) A ideia de esfera pública situa a democracia na sociedade antes da qual a autoridade estatal é responsável. Se ligarmos o espaço público aos processos políticos de tomada de decisões, aos direitos e a legitimidade social, aqueles na administração que lidam com políticas artísticas terão mais dificuldade em ignorar o fato de que certos grupos sociais são deslocados dos espaços públicos urbanos que, no entanto, eles continuam descrevendo como “acessíveis”. (DEUTSCHE, 2009, p.23, tradução nossa)

Deutsche demonstra, nesta passagem, o quão é falha essa ideia de acessibilidade na esfera pública consensuada, em que alguma porcentagem deste “público” tem seus direitos inferiorizados para um agraciamento de outros grupos sociais que são mais privilegiados, que, inclusive, seriam mais reconhecidos como o “público geral”. Além disso, a teórica continua sua reflexão relatando que a inscrição do conceito de espaço público¹⁸ transforma o paradigma anterior de arte pública como aquela que ocupa ou elabora espaços físicos que se dirigiriam a públicos pré-existentes, para o de uma prática constituinte de um público, comprometendo-o a uma discussão política ou a uma luta: “A arte pública pode ser entendida como um instrumento que ou bem ajuda a produzir um espaço público, ou bem questiona um

¹⁸Nessa dissertação, consideremos o uso do termo “esfera pública” quando contextualizamos uma noção de âmbito público ligada as teorias de Habermas, já “espaço público” é utilizado quando pensado o que fora discutido por Chantal Mouffe e Lefort.

espaço dominado que foi decretado oficialmente como público” (DEUTSCHE, 2009, p.23, tradução nossa). Endossando as palavras de Vito Acconci, Deutsche reitera que o objetivo da arte pública seria, neste sentido, “criar ou romper um espaço público” (apud DEUTSCHE, 2009). Desse modo, assumiríamos identidades políticas mediante a constituição do espaço instituído pela arte pública.

Isso entra em consonância com sua formulação a respeito do espaço público não ser somente um lugar de discurso, mas ser também elaborado discursivamente. O argumento da teórica principal desse capítulo, Chantal Mouffe, é utilizado por Deutsche para substantiar esse argumento, como visto adiante:

Desde o ponto vista da democracia radical, a política não se pode reduzir a algo que ocorre dentro dos limites de um espaço público ou de uma comunidade política que simplesmente se aceita como “real”. A política, como escreve Chantal Mouffe, consiste na constituição da comunidade política. Trata das operações da espacialização que produzem um espaço da política. Se a democracia que significa a comunidade política – o público ou a opinião pública “nós, o povo” - não tem uma base absoluta, então, ao estabelecer os fundamentos que demarcam um espaço público político, decidir o que é legítimo e o que é ilegítimo no seio de determinado espaço, é inevitavelmente um processo político. (DEUTSCHE, 2009, p.24, tradução nossa)

Nesses processos políticos estão instauradas as diferenças e as similaridades, além das exclusões, propiciadas pelas decisões que necessitam ser feitas nesse campo. Isso, em certa instância, revelaria essa impossibilidade, apesar da tão prometida acessibilidade, de um espaço público completamente inclusivo ou plenamente constituído. Desse modo, a instabilidade, o conflito e a divisão não desmantelaria o espaço público, mas sim são as condições de sua constituição.

O que arruinaria o caráter democrático do espaço público, para Deutsche, seria a intenção de eliminar o conflito, pois, esse âmbito consistir-se-ia como democrático na medida em que suas exclusões internas possam ser manifestadas e contestadas. Quando essas exclusões são naturalizadas, com o argumento que determinadas configurações do espaço público são inerentes e autoevidentes, o que ocorreria seria uma apropriação do espaço público. “Nesse caso, embora se apresente como equivalente ao espaço público, no espaço público é dotada uma fonte de significado político que é pré-política e se converte em uma arma contra ao invés de um meio para a luta política” (DEUTSCHE, 2009, p.25, tradução nossa).

No terceiro capítulo do livro *Práticas artísticas y democracia agonista* (2007), uma

das questões que Mouffe dá relevo é justamente a potencialidade da arte em produzir dissenso. A partir de certos acontecimentos do século XX, como o advento de práticas artísticas em diferentes materialidades e meios, que se reconfiguram e estabelecem sentido de forma mais evidente em determinado contexto, mesclando-se igualmente a diferentes campos de conhecimento; pensar arte e política tem sido alvo de muita investigação. Mouffe também analisa essas instâncias, pensando, inicialmente, questões que surgem de diferentes hegemonias e ordens de poder, sobretudo quando analisa o contexto liberal em que as políticas econômicas se inserem.

Uma das primeiras colocações que a teórica constrói em relação ao campo da arte e da política, é o não reconhecimento desses dois campos como constituídos separadamente. Como enfatizado a seguir:

Não se deve entender a relação entre arte e política como a das esferas constituídas separadas – a arte, em um lado, e a política, em outro – e entre os quais seria necessário estabelecer uma relação. No político existe uma dimensão estética e na arte uma dimensão política. Essa é a razão pela que tenho sustentando que não é útil haver uma distinção entre arte política e apolítica. Desde o ponto da teoria da hegemonia, as práticas artísticas desempenham um papel na constituição e na manutenção de uma ordem simbólica dada ou então em sua impugnação, e essa é a razão pela qual tem necessariamente uma dimensão política. A política por sua parte, se refere à ordenação simbólica das relações sociais, o que Claude Lefort chama de *misse en sene*, la *misse en forme*, da coexistência humana, lugar de sua dimensão estética. (MOUFFE, 2007, p.67, tradução nossa)

A partir da argumentação de Mouffe, torna-se pertinente sublinhar o caráter de manutenção ou de impugnação que existe em toda arte e que devido a esses, qualquer arte pode ser reconhecida como política. No entanto, quando uma forma de arte lida com a manutenção de uma ordem simbólica dada, ela não está ocasionando um conflito, nem um antagonismo ou rompendo com um espaço público (como na discussão acima). Se formos referir-nos as teorias postas por Mouffe, esse tipo de arte se aproxima do caráter de “a política”, a que deve assegurar o controle do social, do político e, por consequência, do cerceamento do antagonismo; ou seja, uma manutenção da hegemonia vigente. Já na ordem da impugnação, podemos ver uma forma de arte que se aproxima mais com a noção de ruptura do espaço público ou então de inscrição do conflito no social, etc; o que a aproximaria de “o político”. Portanto, apesar de existir sempre relações políticas na arte, interessa-nos saber que relações são essas.

Por isso, Mouffe assume a importância do reconhecimento do conceito de arte crítica,

que parte de uma discussão maior. Ao refletir a respeito de como as práticas artísticas podem desempenhar um papel crítico na atual sociedade, Mouffe já integra uma discussão a respeito de divergências presentes nesse debate, apontando, *a priori*, a crescente proximidade entre as categorias arte e publicidade na contemporaneidade como campos que funcionariam como elementos extremamente necessários para a valorização do capital. Sendo assim, a teórica reafirma algumas táticas da economia pós-fordista de incorporação de alguns símbolos e ações de resistência proveniente da década de 1960 como novas formas de controle. Com a apropriação estética das estratégias da contracultura em substituição a um modelo anterior fordista, as práticas artísticas, bem como sua crítica, são concebidas como fundamentais para a produtividade capitalista. Neste segmento, a produção artística crítica seria constantemente neutralizada e recuperada pelo capitalismo.

Nesse viés de capitalização da arte, o artista e teórico Hans Haacke, em seu artigo *Museos gestores de la consciencia* (2009), sublinha essa questão quando pensa a arte como uma “indústria da consciência”; para tal, ele afirma que apesar de uma experiência interpretativa, que provém de uma consciência do objeto da arte, que de certa forma atinge o espectador e que, muitas vezes, elabora um contra discurso a questões providas dos poderes dominantes, existe uma caracterização física desse objeto que é constantemente capitalizada e isso vem se acentuando justamente por estarmos em uma situação econômica que mais cursos e profissões de gestores de arte vêm eclodindo. A natureza abstrata inserida na área da consciência também seria explorada como um bem, na medida em que isso é potencialmente comercializado através de comissários, historiadores, críticos, professores de arte, etc.

Essa concepção da arte e de sua capitalização teria origem em nossa consciência individual e subjetiva, algo que o filósofo alemão Karl Marx reafirmaria como um produto social. Desse modo, deriva-se a ideia de que um produto da indústria da consciência seria resultado de um esforço histórico coletivo, sendo incorporado, reverberando sistemas de valores, aspirações e fins particulares.

A respeito disso, Haacke complementa:

Se diz que as condições materiais e o contexto em que cresce e vive um indivíduo determina sua consciência em uma medida considerável. Como se tem assinalado (e não só por psicólogos e científicos sociais marxistas), a consciência não é uma entidade pura, independente, livre de valor, que se desenvolve de acordo a regras internas, autossuficientes, e universais. É contingente, um campo de batalha, de interesses em conflito. Igualmente os produtos da consciência representam interesses e interpretações do mundo que potencialmente estão em contradição com os demais. Os produtos dos meios de produção, ao igual que esses mesmos meios, não são neutros. Em tanto que tem sido conformado por seus respectivos entornos e relações

sociais, influem a sua vez nossa visão da condição humana.(HAACKE, 2009, p.7, tradução nossa)

Apesar da capitalização dessa suposta indústria da consciência, fica implícita a problemática que isso enlaça, devido a esses produtos da consciência também representarem interpretações próprias em relação a certo aspecto, essas interpretações podem ser variáveis e contingentes, contrariando uma ideia universal, autossuficiente e com um valor fixo. Por isso mercantilizar essas relações torna-se uma tarefa conflituosa. Isso entra em sintonia com o que Mouffe menciona a respeito do pensamento de André Gorz:

Quando a auto-exploração adquire um papel fundamental no processo de valorização, a produção da subjetividade passa a ser uma estrutura de conflito fundamental... As relações sociais que escapam a apropriação de valor, o individualismo competitivo e as trocas do mercado mostram, por contraste, esses últimos em sua dimensão política, como ampliação do poder do capital. Assim resulta possível uma frente de resistência total a dito poder, que necessariamente ultrapassa o âmbito da produção de conhecimento visando a aparição de novas formas de vida, consumo e apropriação coletiva dos espaços comuns da cultura cotidiana. (GORZ *apud* MOUFFE, 2007, p.60)

Através dessas considerações de Gorz, Mouffe defende que, na sua concepção, a arte pode desempenhar uma intervenção crítica na luta contra a dominação capitalista, quando essa reconhece a dimensão do antagonismo e de “o político” que a atravessa, como também o caráter contingente de qualquer ordem social. “Só desde essa perspectiva se pode compreender a luta hegemônica que caracteriza a política democrática, a luta hegemônica que caracteriza a política democrática na que as práticas artísticas podem desempenhar um papel decisivo” (MOUFFE, 2007, p. 60, tradução nossa).

Portanto, para a abordagem agonista, a arte crítica seria a que impulsionaria o dissenso e que deixaria visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e eliminar. Neste sentido, esse gênero de arte seria constituído por uma diversidade de práticas artísticas cuja função é dar voz aos silenciados/invisibilizados na ordem hegemônica atual.

Na minha opinião, a abordagem agonista é particularmente apropriada para entender a natureza das ‘novas formas de ativismo artístico que tem surgido recentemente e que, de formas muito diversas, são encaminhadas a impugnar o consenso existentes. Essas práticas artístico-ativistas são de tipo muito diferentes, desde uma diversidade de lutas urbanas como “Reclaim the street” em Grã-Bretanha ou “Tute Bianche” na Itália, passando pelas campanhas “Alto a la publicidad” na França e “Nike Groud-Rethinking Space” em Áustria. (MOUFFE, 2007, p.68, tradução nossa)

Acerca do papel das práticas artísticas na constituição de um espaço agonístico, Mouffe complementa:

Ao contrário, uma vez que se concebe a luta política conforme a abordagem hegemónica que se tem delineado, resulta possível entender o lugar decisivo da dimensão cultural na criação de uma hegemonia, e ver porque os artistas podem desempenhar um papel importante na subversão da hegemonia dominante. Em nossas pós-democracias, essas que se celebram um consenso pós-político como um grande avanço para a democracia, as práticas artísticas podem interferir a imagem agradável que o capitalismo das grandes empresas está tentando difundir, ao situar em primeiro plano seu caráter repressivo, e também podem contribuir, de formas diversas, na construção de novas subjetividades. Essa é a razão pela qual as considero uma dimensão decisiva do projeto democrático radical. (MOUFFE, 2007, p.70)

Deutsche também reflete em outro texto: A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra (2009) – que também discute algumas questões em volta da noção da arte e do espaço público – sobre essa relação do outro, da arte e do ser público, como demonstrado a seguir:

Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública tem uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela. (DEUTSCHE, 2009, p. 176)

Mais uma vez, Deutsche dialoga com as ideias de Mouffe (2011), inclusive em relação ao desenvolvimento do espectador para a vida pública, já que Mouffe argumenta que arte pública é a que institui espaços públicos (não a que está presente em espaços públicos). Desse modo, a questão do outro estabelece-se como ponto chave para compreendermos a relação da arte crítica.

De forma complementar, Deutsche prossegue dando relevo à importância da exposição ao outro, algo que para a teórica se encontraria no coração da vida pública democrática. A partir disso, os questionamentos de como a arte pode desenvolver a capacidade de ser pública – levando em conta a alteridade – implicam em outras indagações, como: com qual tipo de visão devemos encarar a aparição dos outros? A arte pode estabelecer formas de ver que não buscam reduzir o impacto do expor-se? Que tipo de visão pode superar a apatia e responder ao sofrimento dos outros? Em resumo, o que é a visão pública?

(DEUTSCHE, 2009, p.177).

Outro teórico que, como Mouffe e Deutsche, reflete acerca da importância da arte na constituição política das formas de organização do social (espaço público, a política) é o filósofo Jacques Rancière. Ordenações estéticas que dividem as posições sociais são postas em evidência em seu livro *Partilha do sensível* (2005), como também o conceito homônimo ao título livro. A “partilha do sensível” seria o compartilhar de um comum, ao mesmo tempo em que se excluem outras coisas da constituição desse mesmo comum e isso também seria feito pela arte e a estética, visto que o princípio geral das artes, para Rancière, é que elas são “maneiras de fazer” que, por conseguinte, são capazes de intervir na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Portanto, seguindo esse argumento, as práticas artísticas são fundamentais para a função política de recorte do visível e do invisível.

Nessas práticas artísticas podemos observar uma efetivação do que Rancière denominaria de “*dissensus*”, opondo-se a um “*consensus*”, que se configuraria como um regime específico do sensível que se engendra a partir de “um acordo entre sentidos, (...) um acordo entre um modo de apresentação sensível e um regime de sentido” (RANCIÈRE, 2010, p.144). Desse modo, assumindo a forma de um modelo que trabalharia com o sensível com um dado unívoco, de acordo com o pesquisador português Nuno Silva, em seu artigo A “experiência estética” na arte e na política segundo J. Rancière (2013): “o *consensus* se constitui assim numa relação unívoca entre um sentido e um sistema organizado de coordenadas na qual o sensível se distribui de forma hierarquizada” (SILVA, 2013, p.7).

O mesmo evidencia-se na instância política quando o *consensus* toma posição de distribuição do sensível a partir de uma suposta incorporação de cada elemento/sujeito para a formulação de uma ordem política. Nessa determinada ordem política, ocorreria à cisão da comunidade em grupos, posições sociais, funções, etc. Esse processo acabaria distinguindo quem tomaria parte do poder e quem seria excluído do mesmo.

Já a concepção de *dissensus* caracterizar-se-ia, segundo Silva (2013), por ser uma forma de conflito no regime do sentido que se efetuaría como uma espécie de dissociação de múltiplos sentidos ou de heterogeneidade do sensível. Nessa lógica, o sentido não seria unívoco e nem pode ser reduzido a uma ordem, “é um processo de dissociação: uma ruptura na relação entre sentidos, entre o que se vê e o que se pensa, entre o que se pensa e o que se faz sentir” (RANCIÈRE, 2010, p.139). No regime estético das artes, a heterogeneidade do sensível constitui-se não somente pela não hierarquizada multiplicidade de sentidos, mas também porque estes estão em conflito.

Sobre essas colocações de Rancière, Nuno Silva conclui:

O que Rancière nos diz é que a relação entre Arte e Política, mediada por esta noção peculiar de experiência “estética” (sensus e dissensus) que “rompe” ou “suspende” as “leis” da experiência normal, consiste numa “distribuição (ou re-distribuição) do sensível”, numa reconfiguração das matérias/formas sensíveis que definem o comum de uma comunidade. Por outras palavras, Arte e Política constituem-se como formas de actividade dissensual que procuram acabar com as “formas de dominação” habituais e, desse modo, “dar voz”, “libertar”, “tornar expressivo” aquilo que habitualmente tende a ficar condicionado a uma mera posição funcional num quadro de “posição definida” e que tende a ser visto de modo consensual. (SILVA, 2013, p.412)

Todas essas considerações acerca de arte e política serviram para podermos estreitar os elos entre essas duas instâncias, contrariando uma visão postulada por muitos teóricos de arte, em que as preocupações do campo da arte são predominantemente intra-artísticas (como nas categorizações de “arte política” para os conceitualismos e de “arte tautológica” para a arte conceitual do eixo anglo-americano, discutidas no primeiro capítulo). Essas alegações tornam-se frágeis diante do debate apresentado aqui, que contrapõe essa visão apartada de arte e política, que inscreve as problemáticas da arte dentro do campo da política e vice-versa.

Desse modo, nossa reflexão permite pensar a produção conceitualista latino-americana, além de uma rotulação convencional de arte política, mas como uma arte crítica, que promove dissenso, conflito e permite a abordagem de questões invisibilizadas num quadro hegemônico dominante. Além disso, podemos agora prosseguir e perceber como esses mesmos conceitualismos rompem naturalizações e legitimações do espaço público, investindo nele como esfera de discussão política.

As discussões levadas a cabo nesse capítulo servirão de elementos norteadores para analisarmos as obras do próximo capítulo em suas potencialidades dissensuais e críticas.

3. PRÁTICAS CONCEITUALISTAS E POLÍTICA EM VITÓRIA

Este capítulo apresenta e analisa algumas produções artísticas situadas na região da Grande Vitória no estado do Espírito Santo, a partir dos anos 1970, que instauram relações divergentes no quadro artístico e social desse âmbito. Ao postular outras táticas e concepções para produzir-se arte, essas práticas estariam próximas às práticas conceitualistas em atuação na América Latina. Desse modo, essas produções teceriam encadeamentos do artístico com o social e o político. Para tanto, analisamos esses trabalhos em primeiro momento através de suas formulações artísticas e conceituais, para que possamos analisá-los levando em conta conceitos políticos discutidos no segundo capítulo.

Antes de darmos início às discussões, gostaríamos de esclarecer que a análise proposta aqui não almeja uma abordagem histórica tradicional, mas uma investigação sobre uma seleção de trabalhos e situações que se enredam com nossa perspectiva teórica, tal como a elaboramos até então. Discutir acerca de como esses processos aconteceram numa periodicidade linear e rígida, com uma ampla fundamentação histórica não é nosso objetivo, sendo o real objetivo desta pesquisa assinalar trabalhos, analisando conjuntamente com seus contextos sob o foco conceitualista e do político.

Queremos ressaltar que os trabalhos postulados aqui são considerados conceitualistas por pensarmos os conceitualismos como maneiras de pensar arte, como discutido no primeiro capítulo. Percebemos nesses trabalhos estratégias que partem de outra abordagem do objeto de arte, encontrando uma ideia contemporânea de mudança de seu estatuto. Por tal razão, eles abrigam diversas táticas que estão em consonância com as práticas conceitualistas, como a integração com o contexto social, a utilização e a subversão da mídia como veiculadora de uma mensagem, a ressignificação de objetos do cotidiano como objetos artísticos críticos, a ideia de uma arte propositiva, a participação ativa do espectador no processo artístico e a resistência frente ao poder e à hegemonia vigente. Além disso, interessa-nos situá-las como práticas que se dão no Brasil, logo na América Latina, estabelecendo vínculos com a arte produzida nesse recorte de forma geral.

No entanto, pensar uma breve trajetória do aparecimento de propostas contemporâneas na Grande Vitória, torna-se pertinente. De acordo com a historiadora Almerinda Lopes (2012), a efervescência de trabalhos de artistas que iriam impulsionar a cena artística do Estado do Espírito Santo pode ser atribuída à concomitante federalização do curso de Artes na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em meados da década de 1970. Segundo Lopes, em seu artigo *Arte Conceitual: ativismo político e marginalidade* (2012), alguns

artistas teriam sido mais conhecidos nesse processo, como: Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro Philho (Pedro José Rodrigues Filho), Atílio Gomes Ferreira (Nenna) e Hilal Sami Hilal.

A respeito da produção desses artistas, Lopes alega:

Atuando em Vitória, ou no Rio de Janeiro - para onde alguns se transferiram temporária ou definitivamente, em busca de melhores condições para produzir e angariar reconhecimento – aqueles jovens artistas buscaram imprimir novos rumos à arte, negando os paradigmas e os modelos herdados do passado. Promoveram desde o final dos anos 60, proposições criativas (intervenções públicas, happenings, performances, instalações, mail-art, vídeotapes), ironizando ou criticando a realidade local, a censura e a tortura política. Para tanto, os jovens artistas recorreram à associação insólita de objetos e materiais, como a textos de jornais que se referiam a prisões políticas, tortura, violência e morte. (LOPES, 2012, p. 614)

Portanto, nesse período, seriam frequentes os fluxos entre Rio de Janeiro e Espírito Santo, o que poderia ser um fator marcante para a ressonância das ideias concretas e neoconcretas – em alta no Rio de Janeiro – aqui no estado do Espírito Santo. É nesse contexto de diálogo acerca de distintos experimentalismos que esses artistas também se mobilizariam a produzir em espaços de arte não legitimados, como no meio urbano.

Nenna

Dentre esses artistas citados por Lopes, interessa-nos, inicialmente, a produção de Atílio Gomes Ferreira – mais conhecido por Nenna – por percebermos em sua prática uma aproximação das reflexões conceitualistas da arte.

FIG 35: NENNA - DETALHE DO TRABALHO *INSCRIÇÃO I*, 1971

FONTE: <http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/2009/08/in-veritas-iii-falha-de-memoria-no.html>

O trabalho de Atílio, *Ficha de inscrição* (1971) assume uma materialidade que extravasa o estatuto tradicional do objeto artístico, revelando congruências com ideias comuns às práticas conceitualistas. Ao usar a linguagem como recurso, provoca-se uma ressignificação da própria arte em diferentes contextos, como também um questionamento dos limites das definições de objeto de arte. Aproximando-se de outros trabalhos previamente comentados nessa dissertação, suas fichas de inscrição dialogam muito com a estratégia do ato “assinalador” de Edgardo Antonio Vigo. Em uma lógica semelhante, Nenna indica-nos algo que além de ampliar o escopo do que poderia ser arte, também nos lança a questão da funcionalidade do objeto comum como arte. Podemos então, entrever, dois movimentos, um que contesta uma instituição que se voltava a objetos de cunhos tradicionais e contemplativos artísticos e outra, que em consonância ao ressurgimento da lógica do *ready-made*, operava-se ampliando o escopo conceitual do que arte é.

Nenna¹⁹ (2018) destaca certa familiaridade com referências históricas das vanguardas no período de elaboração dessa produção, em que as ideias de Marcel Duchamp ganham particular importância. Nesse sentido, o artista relata como foram importantes as reflexões

¹⁹ Em entrevista concedida a nossa pesquisa em janeiro de 2018.

acerca da história da arte e sua constante leitura de revistas dos anos 1960, em que pode observar o surgimento de artistas tais como Andy Warhol e Jasper Johns, como também tomar conhecimento de artistas e cineastas brasileiros, como Hélio Oiticica e Glauber Rocha. O artista comenta como fora interessante anexar essas referências nacionais com as internacionais; isso proporcionaria seu ingresso na escola de Belas Artes da UFES.

Em meio a esse ingresso, o artista relata algumas dificuldades que tinha durante o curso. Nenna estaria mobilizado por ideias como “é proibido proibir”, gerando uma posição de confronto com o espaço institucional acadêmico da arte. A respeito disso, o artista destaca:

O relacionamento com o ensino praticado criava antipatias com a maioria dos professores que não aceitavam críticas nem posicionamentos iconoclastas. Me recusei a frequentar aulas autoritárias que me obrigariam, por exemplo, a fazer modelagens de cachos de uva, num momento que eu propunha formas “niemeyerianas”. (NENNA, p.2, 2018)

Esse clima de divergências e contestação com o curso de alguma forma seria um dos fatores que levou o artista a realizar o trabalho *Inscrição I*, *Inscrição II*, e *Amor*, 1971, para inscrever-se no Salão de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Esses trabalhos ocasionariam estranhamento aos jurados, por constituírem-se justamente da própria ficha de inscrição respondida que o artista detinha para participar do salão. O artista preencheria a lacuna técnica com a palavra xerox nas duas primeiras fichas, já em *Amor* a resposta fora “todas”.

Isso transtornou de certa forma o salão, na medida em que as obras concorrentes, em sua maioria, eram pinturas e esculturas com cunho mais tradicional. O artista reconhece que um objetivo do trabalho era destacar a precariedade de julgamentos hierárquicos em realizações na arte, como previsto em salões competitivos (NENNA, 2018, p.2). No entanto, além de revelar uma obra contestadora, as fichas de inscrição carregariam um significado ainda mais amplo, destacando-se como uma produção que se conecta firmemente com os desdobramentos conceituais do objeto artístico, em que até a funcionalidade da arte teria sido posta em xeque.

Essas problemáticas que enlaçam o trabalho de Nenna ao seu contexto regional faz-se notar fortemente em algumas publicações impressas que o mesmo produziu. Como resultado das polêmicas instaladas após o artista ter sido premiado no salão de Artes de 1971 que participara, Nenna escrevera no jornal *O diário* (1971) um texto crítico, com uma linguagem com um tom jocoso, em que se questionava, de forma satírica, acerca da condição da arte no estado. Assinando como “Acríli0”, o artista elaborou um trocadilho, de forma cínica, com seu

nome (Atílio) e o material da pintura, rememorando como esse tipo de expressividade artística dominava o espaço da universidade.

FIG. 36: NENNA - IMPRESSO DE JORNAL, 1971



Além de um posicionamento crítico acerca da condição da arte no estado do Espírito Santo, uma questão interessante desse tipo de publicação é o desprendimento do artista com algumas formalizações da linguagem. Isso rememora em certa instância alguns trabalhos do período das vanguardas europeias, como também a poesia moderna no Brasil.

Desse modo, podemos salientar uma preocupação estética da publicação do artista que ultrapassa unicamente um comentário crítico em uma seção de jornal, mas ganha força como uma prática artística, em que a reflexão sobre a própria condição da arte (conjuntamente com uma reflexão sobre o entorno do artista) é reivindicada.

De forma semelhante a outros artistas conceitualistas latino-americanos, Nenna também pensa a materialidade da escrita como forma de expressão, como fez nas suas fichas de inscrição. Esse sentido discursivo intensifica-se em suas obras, o que faz uma ligação às práticas conceitualistas de maneira geral, em que, como comentado por Marchán Fiz no capítulo anterior, a autorreflexão da arte nos conceitualismos iria além da condição intra-artística e expandir-se-ia para todo o campo social.

Além dessas pontuações, faz-se presente a tendência de utilizar o jornal, meio informativo e de acesso ao grande público, como um suporte para intervenção artística e reflexão. Desse modo, as postulações de Nenna convergem-se com outros trabalhos apresentados no primeiro capítulo, como os de Antonio Manuel, de Cildo Meireles, a experiência da *Arte de los medios* e de Paulo Bruscky, proporcionando uma descontinuidade no jornal, em que se rompe sua padronização informativa, para ser também ressignificado a partir de uma linguagem que toca o campo da arte e quebra o espaço comum midiático.

Nesses primeiros trabalhos, podemos ver um antagonismo e uma inscrição de "o político" que o artista produz com a própria ideia de arte e da instituição de arte, algo que se formula mais em quebrar uma visão limitada do que arte seria e propor ao objeto de arte uma funcionalidade crítica que extravasa uma domesticação/neutralização desse objeto, ativando-o como um objeto potente. De maneira semelhante, o artista convida o público a repensar essas formalizações dentro do âmbito artístico.

Ao promover uma autocrítica para dentro do espaço formal de arte, o artista quebra com o espaço institucionalizado, que, ao se deparar com o impasse em aceitar aquele trabalho ou não, coloca em risco o consenso interno daquele âmbito. Assim, esse trabalho realiza uma quebra nesse espaço dominante de arte, trazendo à tona discussões pertinentes que eram invisibilizadas nesse espectro.

Essa mesma situação ocorre de forma semelhante dentro do jornal, pois o artista

desconcerta a linguagem usual e a fórmula informativa do jornal, agregando uma reflexão contestadora que muito se distancia do padrão de mensagem veiculada nesse meio.

Esses antagonismos presentes na poética de Nenna não vêm unicamente por conta de um conservadorismo restrito aos espaços artísticos da cidade de Vitória, mas integram-se a uma discussão de uma repressão geral que ganha força pela ditadura instaurada em todo o país. Por isso, essa atmosfera repressiva da arte também era investigada em outros trabalhos, encontramos essas características na produção *Estilingue gigante* (1970) do artista, que fora considerada um marco de arte contemporânea no estado.

A intervenção deu-se com a reunião do artista e alguns de seus amigos em uma madrugada pela cidade de Vitória. Nesta ocasião, fora escolhida uma castanheira no bairro da Praia do Canto, mais precisamente na Rua Saturnino de Brito, para instalar o trabalho. Pela manhã uma espécie de estilingue gigante já fazia-se presente no local. O trabalho acabou ocasionando uma inquietação por parte dos espectadores, pois interpelava o transeunte a questionar o que seria/representaria afinal aquele estilingue. Assim, atuando em âmbitos fora dos convencionais artísticos, o estilingue acabaria mobilizando a participação ativa do transeunte, que poderia tomar o trabalho como uma contestação ou uma provocação, dentre outras possibilidades.

FIG. 37: NENNA - *ESTILINGUE GIGANTE*, 1970



FONTE: FERREIRA, 2003

A linguagem inusitada desse trabalho produziu reações diversas na mídia, e é neste contexto que o jornalista Arlindo de Castro, em 1970, conceberia o estilingue como “a primeira manifestação pública de vanguarda nas artes plásticas do Espírito Santo” (CASTRO *apud* LOPES, 2016, p. 60). Em seu já citado artigo *Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade* (2011), Lopes argumenta que *Estilingue* incorpora elementos do concretismo, como podemos perceber a partir de certas ordenações estéticas da obra, em que encontramos a utilização das cores amarela, preta e vermelha, formatos geométricos e a presença de linhas verticais oriundas da própria fixação do objeto à árvore. Desse modo, uma referência à pintura abstrata em sua composição. Lopes relata que isso se apresenta de forma irônica igualmente, pois, a partir desses elementos: “Nenna propunha, assim, a instauração de um embate com a pintura de paisagem, predominante no gosto das elites capixabas, que naquele momento ainda refutavam as linguagens modernas, de modo especial as que rompiam com a figuração” (LOPES, 2011, p. 617).

O estilingue, mesmo como um forte objeto que explorava seu impacto político a partir de sua simbologia e do contexto brasileiro de forma geral, também suscitava forte particularidade estética, na medida que, como nos *Parangolés* de Hélio Oiticica, o estilingue também preocupa-se com uma simbologia da cor e da forma e ressignifica-a para a participação ativa do espectador, preocupando-se, assim, com a condição do corpo do espectador, como um agente ativo da obra. Desse modo, o estilingue convoca nosso corpo não só no sentido de defesa – ainda mais ao ser posicionado em um bairro apartado de problemáticas sociais mais acentuadas das camadas baixas – como também no sentido de empoderar o corpo, ao reativá-lo a uma perspectiva artística e social, proclamando o seu modo de ataque.

Perceber os enredamentos das ideias de Suely Rolnik comentado nos capítulos anteriores a esse trabalho torna-se mais evidente. Os atravessamentos políticos, oriundos da tensa situação política instalada com a ditadura, não só agita e encarna o corpo do artista, mas extrapola convocando a esse medo ser sentido e experienciado por parte do espectador, atingindo igualmente sua medula, agitando seu corpo, posicionando-o e disparando-o como projétil.

FIG. 38: NENNA - *ESTILINGUE GIGANTE*, 1970

FONTE: FERREIRA, 2003.

Após a elaboração do *Estilingue*, Lopes (2016, p. 56) também ressalta os eventos concebidos pelo artista para que o trabalho pudesse passar mais despercebido pelos militares. Algumas estratégias foram espécies de *happenings* que ocorreram ao redor do trabalho, em que se destaca a presença dos músicos Marcos Moraes e José Renato (irmãos), que junto ao artista e outros convidados, como o fotógrafo Jorge Luís Sagrilo, tocavam violão e flauta. Isso teria propiciado que essa produção artística ganhasse um tom heterogêneo.

FIG. 39: ENCONTRO PRÓXIMO AO *ESTILINGUE GIGANTE*

FONTE: LOPES, 2016.

O modo como essa prática apropriava-se e ocupava o espaço urbano é também relevante como enfrentamento político. Como Lopes argumenta:

Mas, a apropriação clandestina do espaço público para promover tal proposta também tinha o objetivo de desafiar a censura militar. Ou seja, atrás da referência ingênua e inofensiva do brinquedo infantil, alojava-se o pensamento crítico do artista: ironizar a proibição da reunião de pessoas em locais públicos, mas principalmente a violência e a truculência policial contra o povo, que para se defender, naquela época de repressão, restava-lhe como única opção recorrer a um estilingue. (LOPES, 2016, p.55-56)

Em *Estilingue Gigante* emergem diversas táticas que vão problematizar o aspecto social e político da arte. Primeiro, quando esse volta-se ao espaço urbano para propor uma intervenção com cunho social, que se constrói a partir dos conflitos políticos presentes no contexto do país. Nesse sentido, a arte é tomada como uma estratégia pra irromper uma outra visão, que possibilita a inscrição do dissenso. Dissenso esse levado a cabo por nós, espectadores, que ao termos contato com a obra, projetamo-nos e reafirmamo-nos como diferença, como conflito, como antagonismo. Por isso, o estilingue de Nenna, não apenas suscita um aparecimento do antagonismo, mas faz com que o espectador seja o outro, seja ele próprio a inscrição antagônica que rompe a hegemonia imposta ao interpelar acerca de um contra-ataque político em um dos espaços mais consensuais da cidade. Portanto, o trabalho acontece ativando o espectador a ser o conflito, necessitando sempre desse para rememorar a autoridade e aprisionamento que cerca as diferenças nas esferas de luta social, e as minimiza no projeto hegemônico, tentando aniquilar toda a potência de nosso caráter diferencial/antagônico.

As experimentações de Nenna com diferentes materiais e suportes continuariam a valer-se da referência da ditadura. Um trabalho importante e que instigaria grande interesse, é a série composta por suas bandeiras de 1970-1972, que se articula com o contexto ufanista do militarismo, sobretudo da década de 1970. Nesse sentido, vemos uma subversão em uma simbologia nacional que tentava atribuir ao contexto brasileiro uma identidade local marcada pelo nacionalismo militar. Assim, o artista ressignifica com tom de escárnio a esteticidade e o sentido da bandeira.

FIG. 40: NENNA - *BANDEIRA*. 1970-1972



FONTE: FERREIRA, 2003.

A série *Bandeiras*, como relata Nenna (2009), fora uma série polêmica enviada ao salão do Sequiscentenário da Independência do Brasil, promovida pelo Centro de Artes da UFES. Bandeiras foram construídas a partir de desenhos e recortes de papéis coloridos com as cores da bandeira nacional; dentre esses recortes existiam interferências, de maneira a vazar ou eliminar certas áreas do círculo azul ou das outras formas geométricas presentes na bandeira do Brasil. Lopes (2016) destaca que no desdobramento da série, o suporte teria modificado-se, já que os fragmentos geométricos da bandeira passaram a ser colados sobre pedaços de espelho. Algo que fazia com que o espectador, quando se aproximasse do

trabalho, acabasse deparando-se com sua própria imagem ao espelho emoldurado pelos formatos geométricos contidos na bandeira.

Muitas questões podem ser atribuídas a esse trabalho: primeiramente, o período no qual foi realizado foi justamente quando a imagem da bandeira só podia ser utilizada pelos militares, por essa razão, Nenna (2009) relata que fora necessário uma autorização do 38º BC (Batalhão de Caçadores) do Exército para a exposição do trabalho. O artista chegou a ver um documento de um tenente assinalando que o trabalho não agredia o símbolo nacional.

No entanto, apesar desse veredito por parte dos militares, o aspecto crítico encontra-se presente nas entrelinhas do trabalho. Algumas escolhas decorrentes de intercepções e cortes deram-se, já que houve a retirada do lema “ordem e progresso”. Tudo isso remeteria a uma crítica à utilização da bandeira como um ícone de publicidade do governo militarista que repreendia o uso dessa imagem em manifestações artísticas diversas, mas utilizava-a constantemente para enfatizar algumas de suas estratégias morais, como relata Lopes: “(...) Em contraposição, aprovavam investimentos na educação cívica do povo e veiculavam na mídia slogans ameaçadores às vozes dissidentes, como: ‘Brasil, ame-o ou deixe-o!’. Ao lado dessa frase de advertência, aparecia impressa a bandeira nacional” (LOPES, 2016, p. 84).

Os correntes usos da imagem da bandeira no período das décadas de 1960 e 1970 é um fator que impulsiona a produção de Nenna e nos permite estabelecer uma conexão mais direta com algumas de suas referências internacionais, inclusive algumas já citadas, como Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, artistas esses que trabalhariam no limiar da apropriação de símbolos da cultura americana e sua ressignificação de forma sarcástica. A utilização da bandeira dos Estados Unidos pelos artistas ligados à *Pop Art* fora um recurso demasiadamente notável. No entanto, além desse escárnio com os elementos formadores de uma ideia de cultura ou de identidade nacional, obtemos uma diferenciação dessas estratégias quando retrabalhada nos escopos dos conceitualismos latino-americanos. Obviamente na América Latina esses símbolos nacionais seriam reutilizados, mas, por vezes, uma alusão crítica mais evidente torna-se mais presente do que em algumas manifestações artísticas mais abundantes no contexto anglo-americano.

Podemos entrever, assim, uma relação das bandeiras de Nenna com as ideias postuladas por Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Antonio Caro, dentre outros artistas aqui citados, por exemplo, como nos trabalhos cartográficos de Horacio Zabala ao representar a América Latina. Percebemos que a tática de utilização da bandeira ou da identidade nacional na arte conceitualista latino-americana opera muitas vezes num viés de crítica a essa construção nacionalista e manipulação de uma identidade nacional, revelando, por vezes,

como essa imagem nacional também estaria sendo constituída a partir de uma imposição de um grupo seletivo de pessoas, através de autoritarismo e do terror: "Brasil, ame-o ou deixe-o".

De toda forma, as bandeiras de Nenna também dialogam com o concretismo e neoconcretismo, ao incorporar essas formas geométricas tão bem espaçadas em um formato rígido e usual, mas que ao mesmo tempo, provocam uma participação ativa do espectador, como um ressignificador do trabalho, que reinterpreta a bandeira do Brasil (situada em contexto específico nos espaços militares e no espaço da ordem) em um espaço da arte - em que, alguns casos, sua imagem é refletida a partir do espelho inserido dentro do desenho da bandeira. Difícil não estabelecer uma conexão desse trabalho com *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1977) de Anna Bella Geiger, visto que ambos nos inserem nessa condição de questionar uma identidade brasileira específica e romantizada, que mais irrompe em um estranhamento e, muitas vezes, um não reconhecimento próprio do sujeito dentro dessa circunstância.

O atravessamento político desse trabalho dar-se-ia concomitantemente com a tentativa de identificação do espectador mediante a figura da bandeira. Pois o espelho coloca-nos em uma relação de repensarmos nosso lugar diante dessa identidade nacionalista. Um fator interessante é a percepção de que essa ideia de "identidade nacional" pressupõe a população como um grupo transparente e homogêneo de pessoas, excluindo, assim, as diferenças e os pensamentos antagônicos. A bandeira acaba servindo como um símbolo de controle na mesma instância; podemos ligá-la, então, com as ideias postuladas por Chantal Mouffe quando discute o aspecto institucional de "a política"; o trabalho de Nenna contrasta esse símbolo homogeneizante da política com o subjetivo particularizado do espectador, espaço esse de onde irrompe "o político".

Outro trabalho do artista que brincaria com os lemas ufanistas da ditadura seria *Brasiliiana I* (1972), exibido no Serviço de Turismo da Prefeitura Municipal de Vitória. *Brasiliiana I* constituía-se de um cubo de madeira revestido de cartolina branca, em que sua face superior continha um poema do artista. Além disso, o trabalho teria sido acompanhado por um carimbo, que na medida em que o espectador o utilizasse, imprimia-se a seguinte frase "Amo-o & so long". Obviamente, pelo contexto da obra, ela foi relacionada à situação de partida do artista – pois Nenna estava se preparando para ir morar em Nova York, sendo visto, assim, como um trabalho de despedida. No entanto, uma ligação com um dos imperativos máximos da ditadura, "Brasil ame-o ou deixe-o", faz-se muito notável.

A respeito da utilização do carimbo por parte do espectador e a ironia do trabalho de Nenna, Lopes discute:

Quanto mais o carimbo era usado, mais era obstruída a visibilidade das palavras do poema, e conseqüentemente a compreensão de seu sentido literário e poético. Em um dado momento, toda a superfície do cubo tornava-se uma mancha negra, impedindo a leitura do próprio dístico carimbado, o que evidencia o sentido irônico do ato de carimbar, pois uma única palavra ou frase inserida em um único documento de qualquer cidadão brasileiro pelos órgãos de repressão do governo ditatorial significava a perda de seus direitos civis. Sujeitava o indivíduo ao cumprimento de sanção ou pena, impedindo-o de trabalhar, concretizar sonhos e o condenava ao absoluto silêncio. Mas, no caso da proposta de Nenna, carimbar assumia também um sentido revolucionário e libertador, considerando que a sobreposição repetitiva de uma mesma palavra ou dístico acabaria por torná-los paulatinamente também ilegíveis. A ideia de advertência e de proibição era, portanto, simbolicamente anulada, ironizando as interferências da censura na criação e no direito de livre expressão instituídas em dezembro de 1968 pelo AI5. (LOPES, 2018, p.89)

A escolha do objeto como um cubo branco, remonta-nos, inicialmente, às práticas do Minimalismo. No entanto, é interessante perceber como esse cubo adquire outra dimensão, pois, no trabalho minimalista, pensa-se, sobretudo, a experiência perceptiva do espectador ao transitar entre os objetos de arte pelo espaço, mas aqui o espaço de intervenção vai além de um âmbito físico no qual o corpo se encontra e transborda para uma dimensão mais estrutural/social. Neste sentido, percebemos como a interferência no próprio cubo por via do espectador e do artista (ao escolher como espaço de inscrição de poemas e do carimbo), proporciona uma interferência num espaço simbólico, dominado pelas ordenações do vigente regime político. O artista, dessa forma, acaba enfrentando a imposição ditatorial “Brasil, ame-o, ou deixe-o”, escolhendo, através do exílio voluntário, amar o Brasil e manter-se crítico. Portanto, não o aceita da forma em que se encontrava, partindo por escolha própria, sem ser imposto pelo poder, criando, desse modo, uma identificação com os espectadores, em que esses se alinhariam ao artista em uma resposta que romperia a máxima autoritária do estado e reativaria uma autonomia pessoal. Assim, o trabalho convoca o espectador e o próprio artista a serem expressões antagônicas, conflitando, desse modo, com as imposições hegemônicas do contexto do Brasil em ditadura, quebrando com as ordens autoritárias e postulando-se como resistência. Ao promover este dissenso, esse trabalho constrói-se como uma arte crítica, acionando no espectador e no artista uma escolha invisibilizada e restringida pelas relações de poder.

Alberto Harrigan

Outro artista de Vitória que teve uma produção artística muito relevante, ainda mais por ter tido participação ativa na Arte Correio brasileira, foi Alberto Harrigan. Ainda que tenha iniciado sua carreira artística no Rio de Janeiro, Harrigan realizaria exposições na Galeria Homero Massena em Vitória, além de outros eventos artísticos pelo estado. Portanto, consideramos sua produção também característica do quadro artístico da cidade.

FIG. 41: ALBERTO HARRIGAN - SEM TÍTULO. S/D



FONTE: LOPES, 2012.

Um de seus trabalhos relevantes para nossa discussão é uma intervenção que o artista realiza em um papel milimetrado. Essa interferência constitui-se em uma colagem que reuniria três camadas: o papel milimetrado, a seção de classificados do jornal e, por fim, uma imagem de um olho humano ao centro, formado a partir de linhas concêntricas que se constituem de modo a criar um núcleo na pupila – que defronta o espectador. Além deste olho,

encontra-se presente, na parte de baixo da colagem, uma imagem de outro olho (esse de um animal) e duas carimbadas, uma de cada lado deste olho-animal, nas quais estão inscritos o nome do artista, Alberto Harrigan, seu endereço e número de telefone.

Em consonância com outras produções da época, o trabalho de Harrigan remete-nos a essa ideia de intervenção nos espaços midiáticos, em que o jornal se torna um veículo presente de subversão. A geometricidade torna-se algo ressaltado nesta colagem, em que toda essa estrutura regradada de quadrados do papel milimetrado ganha outra camada ao ser sobreposta pela estruturação retangular dos classificados, enquanto este, por sua vez, sofre mais uma sobreposição gráfica tomado pelas aglomerações de círculos concêntricos. Nessa preocupação formal também temos uma questão conceitual bem forte, que se estabelece ao nos depararmos com esse olhar estruturado que se encontra justamente abrindo um vão dentro da área do jornal que serve, geralmente, para consumo (ofertando-se ou buscando ofertas). Neste sentido, dentro de uma lógica comum de um olhar inocente pela ala do jornal, em que nossa mente dilui-se ao serviço do capital, somos contrastados e tomados por esse grande olho, que rompe com o espaço comum do jornal, ativando questões outras que chocam esse olhar ingênuo e maquinizado que levamos usualmente a esse espaço.

Almerinda Lopes em seu artigo *A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Alberto Harrigan* (2012), relata que alguns elementos inseridos na poética do artista seriam a hibridização de diversas linguagens artísticas, desse modo, interferindo em seus próprios desenhos com pinturas, carimbos, selos, colagens de palavras, frases e fragmentos de jornais e revistas (LOPES, 2012, p.1224). Dentre essas hibridizações, fez-se presente uma mescla de fotografias pessoais do artista com diferentes procedimentos artísticos que, posteriormente, seriam enviadas via correio a outros artistas, incitando-os a interferirem nos objetos para depois colocá-los novamente em circulação. O próprio Paulo Bruscky produziria uma intervenção no trabalho de Harrigan que acabaria participando da XVI Bienal de São Paulo, como visto abaixo:

FIG. 42: ALBERTO HARRIGAN COM INTERFERÊNCIA DE PAULO BRUSCKY - SEM TÍTULO, C. 1978



FONTE: LOPES, 2012

Harrigan também construiria sua trajetória em grupos artísticos engajados e ligados ao “*underground*”, como discute Lopes (2012). Um deles viria ser justamente o de Arte Pornô, que, conjuntamente com outros artistas, tivera uma produção que gerou muito impacto nas questões morais da sociedade da época. Além de Harrigan, essa produção conta com artistas como Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Ota, Glauco Matoso, Bráulio e Ulisses Tavares, Tanussi Cardoso, Hudinilson Júnior e Eduardo Kac.

Acerca da Arte Pornô, Lopes afirma que:

Em trabalhos que transitavam entre a pornografia e o erotismo, ou propondo uma relação de proximidade entre arte/política e arte/vida, os jovens protagonistas desse movimento defendiam com irreverência a livre manifestação do pensamento e de expressão artística. Como ativistas, protestaram contra o capitalismo selvagem e as inúmeras formas de autoritarismo: falta de liberdade, repressão política, interferência da censura militar nos processos criativos, discriminação racial, tabus sexuais e sociais, homofobia, guerras, desrespeito ao meio ambiente, cuja principal ofensiva naquele momento, era a construção de Usina Nuclear em Angra dos Reis. (LOPES, 2012, p.1227)

Nessa linha, Harrigan produziria uma série de desenhos vinculados a conotações sexuais, em que a presença de signos fálicos se faz constante. Esses desenhos eram interpretações dos poemas eróticos de outros artistas do grupo. Posteriormente, esses trabalhos seriam enviados pelo correio, propondo que outros artistas produzissem intervenções para então recolocá-los em circulação novamente.

Seu engajamento com a Arte Pornô em um período de alta repressão também marca um antagonismo em sua produção, instigando em sua poética uma liberdade marginal, que iria contra o discurso autoritário hegemônico. Seja na expressão de um desconcertamento do olhar em um espaço comum do jornal ou na expressão sexual de rebeldia por meio da arte pornô, o trabalho de Harrigan funciona como um contradiscurso ao moralismo vigente na sociedade ainda hoje. Trabalhando nas fronteiras do que é visto como íntegro, Harrigan expõe hipocrisias que persistem (e estão fortemente presentes) em nosso atual momento sócio-político.

Balão Mágico

Um coletivo que iria agitar o ambiente acadêmico e artístico da Universidade Federal do Espírito Santo a partir de contestações e reivindicações políticas, seria o Balão Mágico²⁰, constituído no início da década de 1980, com a atuação de estudantes de vários cursos da UFES que se manifestariam através de diversas linguagens artísticas, inclusive a pichação, intervenção, o vídeo, a performance, o desenho, a fotografia, etc. Esse coletivo estaria implicado em um movimento cultural que atacou os preceitos convencionais da arte, reivindicou políticas de melhorias da universidade e a democratização do ensino.

²⁰ Alguns membros do Balão Mágico foram Saskia Sá, Telma Guimarães, Rosana Paste, Cleber Carminatti, Paulo Sérgio Souza (Socó), Rosângela Cristina Bimbato e José Challoub Júnior.

FIG 43: BALÃO MÁGICO - FRENTE DO QUESTIONÁRIO MANIFESTO, 1986

QUESTIONÁRIO MANIFESTO

Sugestões do Balão Mágico UPES aos
calouros 86/1.
Perguntas a serem feitas como tenta-
tiva de melhoria da relação professor/aluno

1- Qual é o papel do professor?

a- () de cca?
b- () de mil?
c- () higiênico?
d- () de sôca?
e- () papelão?
f- () tutor?
g- () proprietário?
h- () orientador?
i- () animador cultural?
j- () guardião dos bons-costumes?
l- () burocrata?
m- () tecnocrata?

2- Qual o papel do aluno?

a- ()cego?
b- ()surdo?
c- ()mudo?
d- ()paralítico?
e- ()infantil?
f- ()papelão?
g- ()papelote?
h- ()coadjuvante?
i- ()figurante?
j- ()participante?
l- ()questionador do cone-cozum?
n- ()cientista?
o- ()crítico?
p- ()consciente?
q- ()político?

3- Qual o papel da educação?

a- ()formar os agentes da exploração?
b- ()formar profissionais da ideologia?
c- ()formar os agentes da repressão?
d- ()condicionar?
e- ()sacralizar verdades prontas?
f- ()preparar o indivíduo para o mundo?
g- ()aperfeiçoar o espírito humano?
h- ()libertar o espírito universal?

4- O que é educar?

a- ()compartilhar conhecimentos?
b- ()despertar para o prazer?
 b₁- ()de viver?
 b₂- ()de amar?
 b₃- ()de focar?
c- ()tudo?

5- O que é educador?

a- ()conservador do velho?
b- ()aprendiz do novo?

6- O que é aprender?

a- ()decorar?
b- ()colagem?
 b₁- ()plástica?
 b₂- ()goma-arábica?
 b₃- ()colorida?
 b₄- ()de grau?
c- ()geração de novos valores?
d- ()renascença?
e- ()adestramento?
f- ()preparar seu próprio questionário?

7- O que é democratizar a universidade?

a- ()paredes brancas para todos?
b- ()paredes brancas para alguns?
c- ()caspaço para todos?
d- ()caspaço para alguns?
e- ()fumar "uns" com o reitor?
f- ()escolher quem vai nos mandar?
g- ()enlouquecer total?
h- ()trocar o "cunudo" pelo diploma?
i- ()trocar o diploma pelo "cunudo"?

8- O que é dominação?

a- ()Roda Globo?
b- ()pixação?
c- ()exageração?
d- ()moralismo?
e- ()tautologia?
f- ()cargos de chefia?
g- ()propriedade privada?
h- ()propriedade particular?
i- ()religião?
j- ()masoquismo?
l- ()sadismo?

9- O que é comunicação?

a- ()propaganda?
b- ()paredes brancas?
c- ()formalismo?
d- ()"1984" de Orwell?

10- Existe liberdade de expressão na UPES?

a- ()sim?
b- ()não?
c- ()porem?
d- ()contudo?
e- ()todavia?
f- ()mas...

11- Qual o partido político detentor do poder na UPES?

a- ()FDS?
b- ().....pf?
c- ().....pt?
d- ().....pc?
e- ().....do b?
f- ()e o PV?

FONTE: arquivo pessoal Telma Guimarães *apud* Colli, 2015.

FIG. 44: BALÃO MÁGICO - VERSO DO QUESTIONÁRIO MANIFESTO, 1986

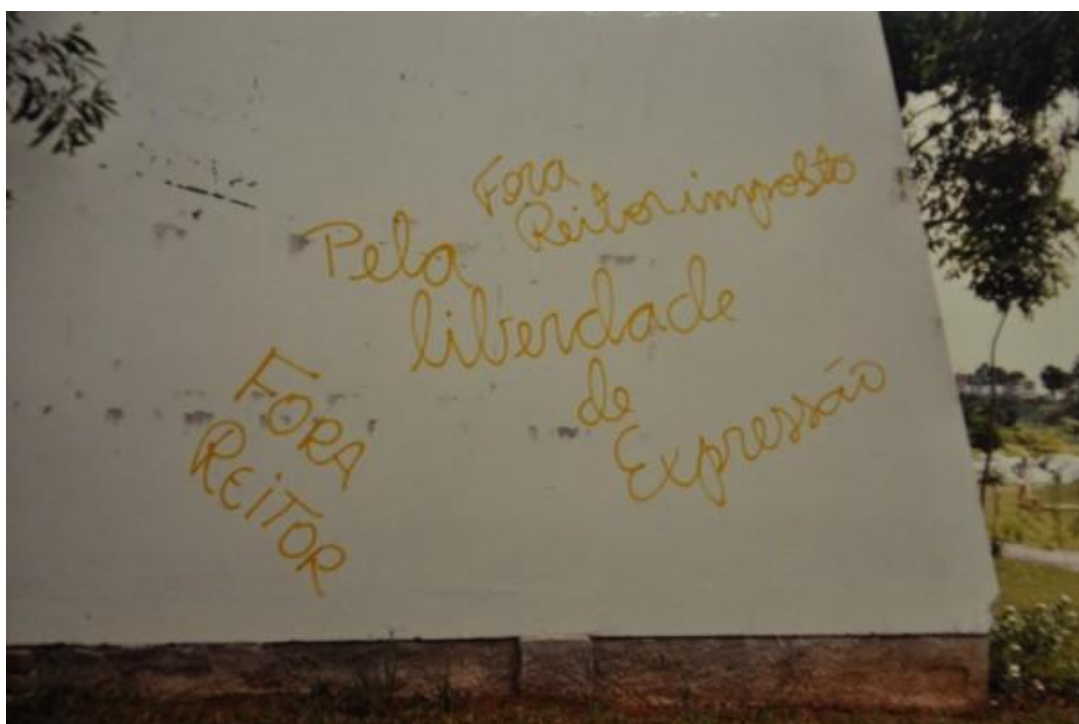
| | |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------|
| 12-O que é verde? | 19-Quais os objetivos de sua disciplina? |
| a- () partido? | a- () profissionalizar? |
| b- () planta? | b- () conscientizar? |
| c- () clorofila? | c- () capacitar? |
| d- () bandeira? | d- () doutrinar? |
| e- () filosofia de vida? | e- () endireitar? |
| f- () cor? | f- () entortar? |
| 13-O que é vermelho? | 20-Quais os métodos adotados? |
| a- () comunismo? | a- () lavagem cerebral? |
| b- () sangue? | b- () fazeção de cabeça? |
| c- () morte? | c- () mecanização de cérebros? |
| d- () violência? | d- () pass-de-braga? |
| e- () luta? | e- () tapa na cara? |
| 14-O que é preto? | 21-Qual a filosofia que direciona esses métodos? |
| a- () luto? | a- () barata? |
| b- () sujo? | b- () de almanaque? |
| c- () sério? | c- () de fundo de quintal? |
| d- () roça? | d- () habedoria popular? |
| e- () erro? | e- () behaviorista? |
| f- () ausência de cor? | f- () baguista? |
| 15-O que é branco? | 22-Qual a avaliação adotada em sua disciplina? |
| a- () brilho? | a- () provas parciais? |
| b- () pureza? | b- () provas finais? |
| c- () virtude? | c- () testes terminais? |
| d- () vazio? | d- () dados intransferíveis? |
| e- () ideal ocêtico? | 23-Você almoça no R.U.? |
| f- () ausência? | a- () sempre? |
| 16-O que é cinza? | b- () às vezes? |
| a- () preto no branco? | c- () nunca? |
| b- () branco no preto? | d- () por castigo? |
| c- () neutralidade? | 24-Quem adoece quem? |
| d- () apatia? | a- () Fanny Abramovich? |
| e- () timidez? | b- () Sarney? |
| f- () co? | c- () Gagarin? |
| 17-Utiliza ainda a pauta de chamada? | d- () José Paulo II? |
| a- () sim? | e- () Dom Ivo Loycheisters? |
| b- () não? | f- () Baby-Doe? |
| 18-Por quê? | g- () Reagan? |
| a- () autoritarismo? | h- () Pinochet? |
| b- () cumprir o dever? | i- () Cristo? |
| c- () comodismo? | j- () A casaca de Bengala? |
| d- () por falta de outras motivações? | k- () Sidi Vicious? |
| e- () como forma de pressão? | m- () "Balão UPES"? |
| f- () como forma de punir? | 25-Mestre, o que queres de mim? |
| g- () burrice? | R: |

FONTE: arquivo pessoal Telma Guimarães *apud* Colli, 2015.

Uma produção bem interessante do Balão Mágico fora o *Questionário Manifesto* (1986), uma folha impressa direcionada aos calouros da Universidade Federal do Espírito Santo, que os interpelava a uma séria autorreflexão acerca das condições de ensino da Universidade, dentre outras questões. Interessante pensar como o próprio grupo suscitava a ideia de “manifesto” pelo questionário, trazendo assim, por via dessa publicação um posicionamento do Balão Mágico perante alguns problemas frequentes em relação à UFES. Dessa maneira, apesar de ser um suposto questionário, as alternativas de respostas, que carregavam em si um tom sarcástico de dúvida acentuada pelos pontos interrogativos presentes, acabavam revelando a opinião dos membros do coletivo, contaminando os novos estudantes da UFES com suas ideias e possibilitando que esses manifestassem essa visão de conflito igualmente – percebemos aí o sentido dúbio que a palavra manifesto adquire.

Dentre as discussões levadas a cabo pelo Balão Mágico, muitas indagações dizem respeito ao comportamento autoritário do reitor e de professores da Universidade, como bem discutidos na tese da pesquisadora Hervacy Brito *Balão Mágico: Movimento Estudantil e a Formação em Comunicação Social na Ufes* (2013). A pichação abaixo entra em consonância com esse tempo.

FIG. 45: PICHAGÕES DO BALÃO MÁGICO, 1984



Fonte: <http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-balao-magico/>

Em meados de 1986, segundo o jornalista Tinoco dos Anjos (*apud* BRITO, 2011), ocorreria um embate entre os integrantes do Balão Mágico e uma instituição de arte, na abertura da exposição do pintor da Geração 80 Jorge Guinle na galeria Usina. No dia anterior à abertura, Guinle havia feito uma palestra na UFES e ao conhecer alguns integrantes do Balão Mágico, convidou-os para a abertura de sua exposição. Os membros do Balão Mágico decidem talvez como forma de “aceitar” o convite, fazer uma intervenção na exposição de Guinle, o que geraria muita discussão. Nas palavras do dono da galeria, Marcio Espíndula:

No dia do vernissage estava correndo tudo bem, eu já havia visto na galeria pessoas que imaginei serem do Balão Mágico, pois eu não as conheço muito bem. Comportavam-se como todo mundo, tomando seu vinho e apreciando os quadros. De repente observei uma menina balançando um spray. Percebi que ela pretendia fazer uma pichação, corri e tomei o objeto da mão dela, com certa rispidez. O máximo que conseguiu foi fazer um risco vermelho na parede de uns quinze centímetros, ao lado do quadro mais caro da exposição: Cz\$ 70 mil (ESPÍNDULA *apud* BRITO, 2015, p.179)

Essa ação teria gerado um estrondoso debate, já que os membros do Balão Mágico alegavam que eles tinham direito de realizar o trabalho na parede, visto que a galeria abrigava arte e o que eles faziam era arte também. No entanto, o dono da galeria alegou que o espaço se configurava em uma casa privada e quem mandaria ali era o proprietário. Por fim, Espíndula teria dado por encerrado o episódio, segundo ele, através de diálogo (ESPÍNDULA *apud* BRITO, 2015). Porém, posteriormente, os membros do Balão Mágico continuariam defendendo a importância da realização da pichação, como afirma um de seus membros José Challoub Júnior, como forma de questionar a função cultural da galeria Usina para a arte em Vitória.

O depoimento de Challoub diferencia-se fortemente do apresentado pelo dono da galeria, como podemos ver abaixo:

Nós fomos lá com o objetivo de gravar uma entrevista e de filmar o Jorge Guinle (usando equipamento do Curso de Comunicação da Ufes). Em determinado momento, a Sásia pegou uma lata de spray e chegou perto de uma parede com o objetivo de grafitar. De repente, o Márcio pulou em cima dela, usando de muita violência, quase quebrando o braço dela e jogando no chão. Uma coisa absurda. Depois começou a gritar que a galeria era dele (...) Em seguida apareceram quatro pessoas, que pareciam mais uns leões de chácara; seguraram a bolsa de Archimino e disseram para ele pegar no outro dia na Polícia. Quem pode dizer isso a não ser um policial? Chegaram ainda a pegar uma máquina fotográfica que estava com Mauro Paste (jornalista recém-formado pela Ufes) e só devolveram depois que a Sandrinha começou a gritar que tinha havido um roubo e de uma forma grosseira, jogando o objeto sobre ela (CHALLLOUB *apud* BRITO, 2011, p. 179-180)

Essa intervenção no espaço expositivo da Usina revelaria uma postura política por parte do Balão Mágico, na qual haveria uma preocupação em pensar as fronteiras do legal e do ilegal e em questionar os espaços em que – e o modo como – a arte poderia transitar. Mais do que uma pichação no espaço da galeria, podemos perceber uma performance que indaga sobre quais espaços a arte pode ocupar e que tipo de arte ocupam esses espaços. Instaure-se e reivindica-se, assim, um diálogo que visa quebrar as fronteiras do que pode ser visto como arte naquele espaço e do que é tomado como clandestino, indo contra questões da ordem financeira da arte, bem como da sua elitização.

Paulo Sergio (Socó)

Em meados de 1984, o artista – também participante do Balão Mágico – Paulo Sergio, o “Socó”, realizou uma exposição na biblioteca da Universidade Federal do Espírito Santo, denominada *Pecas, Máquinas e Ruídos* na qual procuraria ocupar o térreo da biblioteca com instalações diversas. Nessa exposição, o artista radicalizaria com a noção de arte convencional da academia, ao expor o trabalho intitulado *Máquina* (1984)²¹, constituído por uma carne (sobrecoca de frango provida Restaurante Universitário) pigmentada pelo artista, que fora depositada sobre o cal ao fundo de um aquário invertido, com uma ligeira abertura redonda no topo.

Esse trabalho teria ficado mais ou menos um mês exposto na biblioteca e devido ao contato da carne com o ar, acabou gerando uma decomposição da carne. Em entrevista realizada em 2018²², o artista relata que com 15 dias aproximadamente a carne acabou gerando fungos; esses bolores cresciam a partir da umidade do ar durante a manhã e, posteriormente, a partir de meio-dia, a carne retomava a um aspecto mais normal, sobretudo no que concerne ao seu tamanho. De acordo com Socó (2018), haveria aí uma plasticidade interessante instalada no trabalho, percebendo-o assim como uma máquina de cor, forma, volume e ruído.

Para o artista, a exposição, de forma geral, opunha-se ao paradigma de arte instalado na escola de arte da UFES, que se encontrava muito limitada a questões de cunho tradicional, como as ideias ligadas a perenidade da obra. Isso o teria instigado a explorar meios que ultrapassavam as noções tanto de Belas Artes quanto de Arte Moderna, tão desgastadas no

²¹Os registros desse trabalho foram perdidos, por isso sugerimos uma visualidade do mesmo da descrição contida no texto. Um fator curioso é que a obra fora furtada ao término da exposição, não deixando qualquer vestígio. No entanto, como estamos a tratar de trabalhos conceitualistas, pensar a materialidade a partir de uma discursividade traz uma outra potencialidade a essa prática.

²²Entrevista concedida a esta pesquisa em março de 2018.

espaço acadêmico (SOCÓ, 2018). De forma crítica, Socó pensou a intervenção como algo potente para acionar relações artísticas outras. Acompanhadas de *Máquina*, na biblioteca ainda havia instalações paralelas, uma construída a partir de cabines de guaritas grafitadas.

Essa intervenção realiza um desvio tanto do espaço comum e institucionalizado da biblioteca, como o do contexto de arte na academia. Ao contrastar de forma intensa com a ideia de arte perene, o artista escolhia um dos objetos mais orgânicos e mais suscetíveis à transitoriedade, a carne. Pensar esse aspecto repulsivo da carne como um trabalho de arte produz uma contestação sobre as fronteiras da arte. Além disso, o trabalho também suscitara uma participação mais efetiva do espectador, quando este poderia entrar em contato com as instalações e transitar sobre elas.

Podemos encontrar várias relações do trabalho do artista com obras produzidas por Hélio Oiticica e Lygia Clark, ao debruçar-se nas relações da materialidade do objeto e da cor, para além de uma rigidez formal, tomando corpo através da percepção do espectador. Interessante perceber a ironia quando Socó pensa primeiramente em um trabalho de arte a partir da carne em decomposição, para logo pensar esse elemento orgânico como uma máquina, ultrapassando assim as fronteiras não só da unicidade e da aura do objeto, mas reconhecendo-o também como algo programado e possuidor de uma vida útil.

Uma aproximação artística mais evidente deste trabalho de Socó seria com o *Livro de carne* (1978-1979) de Artur Barrio, pois ambos contrastam fortemente com a ideia de biblioteca ou do objeto livro, transparecendo nesses espaços/objetos que são construídos semanticamente – o que contorna relações de abstração – uma materialidade bruta e palpável.

Podemos perceber, assim, as inscrições antagônicas que esse trabalho produz, ao expor na instituição formalizada da biblioteca, uma visão bruta e visceral. Ao afetar radicalmente o espaço convencional a partir dos efeitos repulsivos da carne em putrefação, o trabalho proclama um embate com o espaço acadêmico e toda sua rigidez, lançando questões a respeito da funcionalidade da arte. Isso levado a cabo em um período de ditadura²³ ganha outra camada: se pensarmos na carne como algo que remete a uma atmosfera de terror, morte e tortura; o trabalho traz à tona parte da memória recente da ditadura que tende a ser encoberta, mas que se faz presente em nosso imaginário. Ao assumir essa materialidade, a arte também assume questões de uma ordem que se opõe de forma mais rude possível à ideia da perenidade. O trabalho de arte, neste sentido, não tem de ser preservado, pois já se encontra morto.

²³Ainda que em 1984, quando o trabalho é realizado, já estivesse próxima ao seu final oficial.

Coletivo Maruípe

Em meados de 2003, as discussões em relação à arte, guiadas por um grupo de artistas²⁴ que estagiavam no MAES, impulsionaram a criação do Coletivo Maruípe, formado por Elaine Pinheiro, Silfarlem de Oliveira, Meng Guimarães, Rafael Corrêa e Vinícius Gonzales. O Maruípe propiciou debates frutíferos em torno das questões da arte e do espaço público, desdobrando-se em interferências sobre esses espaços, contaminando-os com questões artísticas/sociais que modificam sua visualidade e semântica. Neste sentido, a produção do coletivo debruçou-se em questões que implicavam o espaço da cidade ao mesmo tempo em que problematizaria as instituições de arte.

FIG. 46: COLETIVO MARUÍPE - DETALHE *INTERVENÇÃO NO EDIFÍCIO DAS FUNDAÇÕES (VENDE)*, 2004



FONTE: Portfólio Maruípe.

Isso faz sentido quando pensado concomitantemente a uma de suas primeiras produções,

²⁴ Neste período, cursavam a Graduação em artes na UFES.

que fora a *Intervenção no edifício das fundações* (2004). Essa intervenção deu-se a partir de um convite para que realizassem uma exposição na galeria Homero Massena. No entanto, ao deparar-se com o espaço da galeria, os artistas começaram a levantar questões em relação ao seu entorno. Um dos integrantes, Silfarlem de Oliveira²⁵ (anteriormente mencionado) enfatiza como as primeiras visitas ao espaço da Galeria foram instigadas por uma necessidade de pensar o prédio em que a galeria se encontrava, o Edifício das Fundações. Posicionada no térreo deste edifício, a galeria, no período, era o único espaço do prédio que se encontrava em funcionamento, sendo assim, todos os outros oito andares do edifício encontravam-se abandonados. Oliveira relata que isso proporcionou reflexões sobre o lugar e o não lugar da arte e sua relação com espaço urbano. Assim, a exposição partiu de intervenções no espaço da galeria, do edifício, bem como na rua ao seu redor.

Desse modo, tanto o espaço da galeria quanto o espaço do Edifício das Fundações foram tomados por múltiplas intervenções. Segundo documentos do Maruípe²⁶, algumas dessas intervenções só ocorreriam durante a noite, enquanto outras só quando a galeria estivesse em funcionamento; por fim, tiveram as que ocorreram durante todo o tempo, ininterruptamente. A porta principal da galeria manteve-se fechada durante todo o período de exposição, criando uma noção de que a galeria também estivesse abandonada. No entanto, isso gerou um duplo movimento, pois também fez com que o transeunte/espectador modificasse seu trajeto para adentrar no espaço expositivo. Desse modo, essa adaptação fez com que a única entrada possível fosse a lateral, que é a mesma do Edifício das Fundações. O fechamento da galeria fez com que o edifício fosse revisto e reacendido. Ao adentrar nessa entrada lateral, o visitante encontraria dois elevadores que estavam desativados, mas, foram instaladas num fosso entre os elevadores caixas de som que simulavam o ruído do seu som em uso. Os ruídos também eram mesclados com diálogos de peças teatrais (COLETIVO MARUÍPE, s/d), rememorando o extinto Teatro Refúgio que funcionava no último andar do prédio. Outra intervenção fora a instalação de lâmpadas de alta intensidade acima do último andar, na casa de máquina dos elevadores, fazendo com que o prédio parecesse estar em funcionamento pela noite. Também ao topo, na caixa d'água, foi instalada uma grande faixa contendo a palavra "VENDE".

Além dessas intervenções, videoinstalações foram projetadas na porta principal da galeria, que mostravam cenas por dentro do espaço, enquanto no interior da Homero Massena encontravam-se entulhos/objetos que eram dos outros andares do edifício.

²⁵Em uma entrevista concedida a nós em março de 2018.

²⁶No portfólio de suas produções, disponibilizado pelo coletivo.

FIG. 47: COLETIVO MARUÍPE - DETALHE DE *INTERVENÇÃO NO EDIFÍCIO DAS FUNDAÇÕES*, 2004

FONTE: <http://maruipe.zip.net/>

Essas intervenções acionam, de maneira contundente, questões relacionadas às discussões do capítulo anterior acerca do espaço público. Podemos perceber como o Maruípe estende o que seria considerado arte pública ao refletir acerca do entorno do espaço da arte convencional, visibilizando, assim, questões ofuscadas num contexto urbano geral, como a ideia de abandono. Ao pensar o mundo para além da galeria e a própria galeria como um espaço abandonado, o Coletivo Maruípe ressignifica esse âmbito, dessacralizando-o e repensando-o a partir de uma perspectiva acerca do fora desse espaço. A proposta desconstrói a galeria como um espaço à parte e a toma como mais um âmbito do cotidiano, possuidor de lembranças e memórias que escapam as delimitações do campo da arte.

A palavra "Vende", instalada ao topo, conjuntamente com outras intervenções, vão reacender o Edifício das Fundações, pois, se em primeira instância faz-se perceptível entender esse "VENDE" como um abandono geral, como o fim tanto do espaço do edifício quanto da galeria (vENDe²⁷), ao posicionar essa faixa ali o Maruípe acabou ocasionando o movimento

²⁷ Na entrevista, Oliveira ressaltara esse trocadilho com a palavra vende e a sonoridade de "The end" em inglês.

oposto, já que isso fez com que os transeuntes/espectadores percebessem o edifício, reativando seu olhar ao mesmo. Ao tensionar os extremos da situação de abandono, fora concebida uma nova vitalidade ao edifício.

Percebemos aqui uma arte pública que não se formula para dar continuidade a um modelo tradicional de arte, em que a galeria seria tomada por objetos auráticos, etc. Mas que, ao contrário, fez com que o artista se mobilize a criar problematizações referentes ao campo social. Atingindo questões outras, que não se encerram unicamente ao pensar o fora, mas que conecta a arte a esses aspectos em todos os momentos, assim, questiona-se qual é o espaço da arte, o que pode ser visto como arte dentro da galeria e como ela se relaciona com as questões do fora (se existe de fato essa divisão do espaço dentro e fora da arte).

Ao atar as dimensões da galeria ao espaço que a abriga (o Edifício das Fundações) e ao seu suposto "fora" (rua, bairro, cidade), o coletivo reelabora o espaço de formas já plenamente constituídas e entendidas como públicas. Nesse sentido, o Maruípe expõe essa dimensão discursiva do espaço público, na medida em que irrompe um novo espaço que questiona um espaço anterior visto como já sedimentado. Deste modo, ao questionar as formas invisibilizadas do espaço público, muitas vezes levadas a cabo por uma noção de espaço público para um suposto público pré-existente, rompe o espaço consensuado, constituindo, assim, um público e convidando-o a discussão política.

É interessante em tal trabalho vermos justamente como as questões tocam o âmbito da acessibilidade, pois, ao trazer o entulho e o abandono para dentro de um espaço usualmente consensuado – que opera, muitas vezes, de forma a manter uma ordenação de poder já dada – como o espaço da galeria, a proposta ressalta também a presença da exclusão. E é neste tipo de presença que se soma à aparição de questões políticas que necessitam ser debatidas nos âmbitos públicos. O coletivo atrai, assim, a presença do outro, estabelecendo relações com os problemas urbanos e sociais, indagando, desta forma, se as questões de abandono tem lugar dentro do campo da arte igualmente.

O atravessamento político torna-se mais visível a partir desse viés, no sentido de que a aparição de âmbitos excluídos socialmente faz-se presente no espaço de intervenção, sobretudo no que concerne ao interior da Homero Massena. No entanto, essa movimentação demonstra como o campo da arte também é um campo social e um espaço público de contestação. Assim, ao permitir uma visão outra, subvertendo o espaço da arte como um espaço consensual, colocando-o diante de problemas sociais, como um disparador dessas questões, percebe-se que o trabalho do Maruípe postula a diferença para dentro desse âmbito.

Ao apagar as fronteiras que delimitam o âmbito convencional da Galeria de Arte e

onde a arte reside nessa situação, o coletivo também expande a fronteira do que é arte. Nesse sentido, ao quebrar com as ordenações comuns do espaço de arte, voltando às argumentações de Jacques Rancière e à noção de *dissensus*, pensar uma camada dissensuada a partir desse trabalho torna-se intrigante, pois ao extravasar os limites do âmbito artístico, ele já rompe com um modelo consensual e instaura um conflito para dentro do espaço expositivo, fazendo com que a galeria e sua forma sacralizada entre em contraste com seu oposto, a materialidade do entulho – o "fora" relegado desse espaço de apreciação e o mais interessante é que esse suposto "fora" é aquilo que conteria e abrigaria a galeria.

Outro trabalho de intervenção pública do Maruípe deu-se entre o final de 2008 e início de 2009 durante o 8º Salão Bienal do Mar. A produção do Maruípe presente neste Salão, que abrigaria diversos trabalhos de intervenção urbana, denominava-se *O retorno do Araribóia* (2008). De acordo com Oliveira (2018) haveria múltiplas referências que envolvem a figura do índio Araribóia, entre essas referências, sua imagem seria muito discutida no momento em que se estabelece uma história local do Espírito Santo, também como um símbolo nacionalista do Brasil República (OLIVEIRA, 2018). O índio, considerado originalmente do Rio de Janeiro, seria muito lembrado por ter auxiliado os portugueses a expulsarem os franceses da Baía de Guanabara, tornando-se assim um símbolo heroico da aliança entre os portugueses e o povo indígena. No entanto, Oliveira (2018) conta-nos outra versão da história, na qual o índio Araribóia teria se deslocado ao Espírito Santo e cooperado na defesa da região contra os holandeses e outros. Desse modo, o índio tornar-se-ia uma figura heroica presente na narrativa histórica local do estado, o que teria gerado a encomenda da construção da "escultura do índio" pelo escultor Carlos Crepaz durante a década de 1960. Um dado importante em relação à escultura, do ponto de vista da proposta do coletivo Maruípe, é que ela já teria sido posicionada em diversos locais da cidade.

É nesse viés que a intervenção *O retorno de Araribóia* fora pensada especificamente como projeto para o Salão Bienal do Mar de 2008 em Vitória. O coletivo decidiu trabalhar com essa ideia de itinerância, que já fazia parte da história da escultura original, contratando um escultor para criar uma réplica da peça em resina²⁸.

²⁸ Para a elaboração da escultura fora necessária produzir um molde de gesso a partir da escultura de Carlos Crepaz, o que fez com que a escultura original do índio ficasse coberta de gesso por um tempo, gerando já uma polêmica entre os habitantes da cidade e fazendo com que o jornal *A Gazeta* se visse obrigado a noticiar que o acontecimento fazia parte de um trabalho de arte e não de vandalismo. Neste sentido, como nos conceitualismos discutidos no primeiro capítulo, como em *Arte de los medios*, o trabalho também lida com o espaço midiático como espaço público.

FIG. 48: COLETIVO MARUÍPE - *O RETORNO DE ARARIBÓIA*, 2009, APONTANDO SUA FLECHA, RESPECTIVAMENTE, PARA O MUSEU VALE DO RIO DOCE E PARA O PALÁCIO ANCHIETA, SEDE DO GOVERNO DO ESTADO DO ES.



FONTE: Acervo pessoal do coletivo Maruípe.

A ideia central do trabalho foi criar uma réplica itinerante da escultura do Araribóia, que se deslocaria pela cidade com o passar dos dias. No entanto, um aspecto seria fundamental, o Maruípe inverteria a relação que a escultura construía com a paisagem/arquitetura tanto em sua história específica (no modo como a escultura original do Araribóia já havia sido instalada em diversos locais da cidade) quanto com relação ao modo tradicional com que os monumentos históricos costumam ser instalados, com a escultura de costas para arquitetura/ paisagem. O coletivo propôs o contrário: posicionar a escultura do índio de frente, de modo que não estaria ali para garantir a defesa da paisagem ou da arquitetura a sua volta, mas prostava-se no espaço urbano encarando frontalmente e deliberadamente as materializações do poder na cidade, com seu braço apontado em posição de combate (lugar em que idealmente ficava o arco e a flecha).

Dentre os pontos de trânsito da escultura, esses foram os sugeridos no projeto:

FIG. 49: RECORTE DO PROJETO DO COLETIVO MARUÍPE - *O RETORNO DE ARARIBÓIA*, 2009

Ponto 1 - Calçada Beira Mar perto da antiga saída das balsas. Escultura apontando para o mar e para a Companhia Vale do Rio Doce.

Ponto 2 - Praça Papa Pio XII. Escultura apontando para o mar e para a escultura do Papa Pio XII que se encontra na praça com o mesmo nome.

Ponto 3 - Canteiro próximo ao Palácio Anchieta. Escultura apontando para o mar e para o palácio.

Ponto 4 - Escadaria Maria Ortiz. Escultura apontando para o mar e da Cidade Alta para a baixa.

Ponto 5 - Rua Sete no meio da alameda (Rua com circulação apenas para pedestres). Escultura apontando para o mar e para a Praça Costa Pereira.

Ponto 6 - Esquina Jerônimo Monteiro com a Praça Costa pereira. Escultura apontando para o mar e para o Teatro Glória.

Ponto 7 - Dentro da galeria/passagem comercial do Ed. Michelini próximo ao Teatro Carlos Gomes. Escultura apontando para o mar e para uma das entradas do corredor.

Ponto 8 - Esquina da Av. Jerônimo Monteiro. Escultura apontando para o mar e para a Casa Porto das Artes.

FONTE: Arquivo pessoal do Coletivo Maruípe.

Em relação a essas migrações de lugares que a escultura sofreu, Silfarlem de Oliveira, em seu artigo *O retorno de Araribóia: disputas e migrações na paisagem* (2012), comenta que inicialmente ela se apresentara na entrada da Baía de Vitória e, posteriormente, ela fora retirada e guardada em um depósito da Prefeitura Municipal de Vitória (o que teria impulsionado, segundo Oliveira, uma marcha de carnaval nos anos de 1960 cujo refrão era "bota o índio no lugar"²⁹), passando depois um tempo na Praia do Canto até que, por fim, retornou à Curva do Saldanha no Centro de Vitória.

Esse nomadismo da figura de Araribóia também desvelaria outra instância, a inadequação da figura do índio em uma cidade marcada por um projeto moderno de progresso. Como se o povo indígena já não fosse suficientemente excluído desse âmbito urbano, agora percebemos até sua própria imagem, que fora utilizada para a construção de uma suposta identidade local, está sem lugar também nesse contexto.

A respeito disso, as reflexões de Oliveira fazem ressoar aquelas do antropólogo Sandro José da Silva dotando-lhes de sentido:

²⁹“Bota o índio no lugar”, marcha de carnaval de autoria de Júlio Alvarenga (FARIA apud OLIVEIRA, 2012, p. 367).

[...] Araribóia está no limite entre o centro da cidade e os bairros, desafiando quem olhe para ele. Ele está onde a cidade de Vitória acabava e onde começava os sertões e a ‘terra inculta’. Como em nossas imagens silvícolas mais caras, ele está caçando - gente ou bicho? - e revela uma intimidade com a natureza que se confunde com ele próprio. “Bota o índio no lugar” gritava-se nos bailes de carnaval daquele ano de 1963. [...] a estátua ficou nos porões da prefeitura de Vitória até ressuscitar mediante decreto. [...] sempre em direção à natureza e as terras incultas. [...] Do centro ela foi retirada para a Praia do Canto [esbarra outra vez com o progresso]. [...] Afinal, o que fazia uma estátua com aquele tema num lugar que é o símbolo do progresso e das coisas inovadoras em nosso estado? Todos sabem que o novo arrabalde foi uma invenção espetacular que remodelou a paisagem costeira de Vitória, consumiu suas belas praias e devorou os mangues adjacentes. Por que abrigar o “sinônimo” da vida “selvagem” se o bairro é a própria encarnação do triunfo da modernidade de nossas elites? [...] O lugar tornou-se moderno demais para a estátua de um índio e ela teve que voltar para o centro da cidade, mais acostumado com velharias [...] (SILVA *apud* OLIVEIRA, 2012, p.2)

Debatendo acerca da figura do índio guerreiro que contrasta na utilização de sua imagem como um elemento identitário moderno do Espírito Santo com a atual luta que os índios têm protagonizado, sobretudo em relação ao direito a terra, em seu projeto para o 8º Salão Bienal do Mar, o Coletivo argumenta que:

[...] Agora, entretanto, não mais para ajudar a libertar a ilha dos holandeses como no século XVI e nem mais como símbolo de identidade capixaba que queriam forjar no século XX. O índio retorna para “revisitar a cidade” com suas flechadas sem flechas (note que a escultura não tem mais nem o arco nem a flecha, mas continua em postura de ação). Reproduzir a escultura pela cidade, através de sua mobilidade, pode dar uma impressão de apropriação e re-colonização. É como se o índio, com sua imagem repetida e deslocada, ocupara o espaço público que lhe foi e é negado. Aqui o índio se refere ao problema da privatização do espaço público ou da luta entre uma elite dominante e seus subalternos, isto é, não estamos falando apenas da raça indígena, mas do que essa pode representar dentro de um contexto sociopolítico de disputa entre poderes. Não é uma volta às origens, e sim uma re-significação do simbólico. (COLETIVO MARUÍPE, 2008, p.15)

Perceber o antagonismo que o trabalho produz a partir dessa citação se torna importante, pois quando é pensada essa ressignificação do simbólico, mais do que pensarmos a figura do Araribóia como uma figura que enfatiza as lutas indígenas num meio excludente urbano, é preciso indagar que ela está ali para representar "o outro". Neste sentido, como sublinhado pelo próprio coletivo, ao inverter o papel comumente atribuído à escultura de índio no espaço público moderno, *O retorno de Araribóia* produz uma diferença, um

confronto acerca dessas ordenações e hierarquizações de poderes. Portanto, revela-se como figura antagonista, que além de estar ali para reclamar seu espaço e direitos negados, está ali para ser a aparição da exclusão, do antagonismo, de “o político” dos grupos que são invisibilizados dos projetos hegemônicos que as sociedades modernas se constituem.

HnA - Molécula multiplicadora de arte

Nos anos 2000, artistas ligados ao Centro Acadêmico do curso de Artes da UFES encontrar-se-iam mobilizados e dispostos a promover reflexões e discussões sobre arte, reunindo-se em torno de uma espécie de grupo, o HnA. Conforme sua própria autodescrição³⁰ (2009), o HnA funcionaria como uma “molécula multiplicadora de arte”, atrelada mais a uma ideia do que a um coletivo artístico. Visando articular ações e propostas que tangem às ideias de produção, discussão, acesso e fomento da arte, o HnA propõe-se como uma junção coletiva de diversos grupos em torno de uma ou outra propostas afins de arte.

Os participantes do HnA organizariam exposições diversas que iriam impulsionar manifestações artísticas na cidade. Uma exposição mobilizada por esses artistas merece nossa atenção, quando os mesmos, em 2008, participariam da mostra *Memória Afetiva - Um olhar sobre o acervo por Luciano Cardoso*. De forma a articular os estudantes ativos no quadro do curso de arte do momento com as memórias do acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário – GAEU, da UFES, o então curador Luciano Cardoso convidaria alguns artistas envolvidos no HnA para uma seleção, reflexão e reinterpretação desse acervo, tecendo, assim, outras conexões artísticas em sintonia com o contexto vigente naquele momento e com a memória afetiva do acervo de então.

³⁰Cf. <https://hnarte.wordpress.com/hna/>

FIG. 50: CAPA DO IMPRESSO REALIZADO PARA A EXPOSIÇÃO *ESCALA AFETIVA - UM OLHAR SOBRE O ACERVO POR LUCIANO CARDOSO*, 2008



FONTE: COLLI, 2015.

Os artistas convidados foram Gabriel Borem, Victor Monteiro, Ludmila Cayres, Renata Ribeiro, Diego Scarpano, Mariana Moraes, Melina Almada, Elaine Pinheiro, Gabriela Gro, Ivo Godoy, Luara Monteiro e Thiago Balbino. Estabelecendo uma relação entre a produção desses artistas e os trabalhos reanalisados do acervo, os artistas levantaram questões diversas e, por vezes, contrastantes. Podemos ver como o espaço da galeria fora repensado a partir do acervo dos trabalhos e como algumas propostas apostavam em ressignificar esses trabalhos de forma a acender questões outras, que trariam conexões com o tempo vigente da exposição.

Em um impresso feito pelos artistas que acompanhava a exposição (como uma espécie de catálogo), *Olhar sobre o EU* (2008), encontra-se uma publicação muito interessante, na qual os processos de produção dos artistas seriam postos em evidência em relação ao acervo. De forma geral, a discursividade da afetividade e da memória do acervo, tornam-se elementos norteadores da formação desses trabalhos, como perceptível na produção de Gabriela Gro, que por meio de palavras retiradas do dicionário, ativa o significado de “afetividade”, trazendo logo abaixo sua própria interpretação da mesma palavra.

Alguns trabalhos seriam pensados a partir de exibições dos e-mails e conversas entre os artistas cujas obras fariam parte do acervo e os artistas convidados, como no caso do trabalho da Ludmila Cayres, que expõe seus diálogos com a artista Mara Perpétua. Desse modo, há trabalhos que se apresentam mais como um discurso sobre as relações desses artistas com o acervo, do que como um objeto físico em si.

Esse lado discursivo dos trabalhos de *Memória Afetiva* também seria reativado por meio de objetos que escapam ao texto, como a proposta do artista Thiago Balbino, inspirado pelas discussões incessantes na web do HnA. Como vimos na proposta de Ludmila Cayres, essas conversas atravessaram todo o processo e a ideia de reapresentar o acervo. Segundo relato de Cayres³¹ (2018), muito fora discutido se esse segundo olhar sobre produções do acervo também não poderiam sugerir interferências nos trabalhos originais, modificando sua forma e visualidade, tal como discutido por Ivo Godoy, ao pensar em interferir diretamente no trabalho do artista Valdelino dos Santos (Didico), desejando modificar uma mensagem contida no trabalho. No entanto, alguns artistas da exposição opuseram-se a essa ideia de interferência direta no acervo da GAEU, enquanto outros como Balbino, iriam radicalizar essa discussão ao propor, na penúltima página do catálogo, seu trabalho *A chave*. Um fósforo em uma embalagem de plástico.

³¹ Em uma entrevista concedida a nós em dezembro de 2017 e abril de 2018.

FIG. 51: THIAGO BALBINO – A CHAVE, NO IMPRESSO *ESCALA AFETIVA - UM OLHAR SOBRE O ACERVO POR LUCIANO CARDOSO*, 2008



FONTE: Arquivo dos artistas Ludmila Cayres e Gabriel Borem.

Nas discussões do grupo pelo site da HnA, percebemos como esse trabalho se articula com o que era comentado por lá. Segundo consta ali, a primeira proposta de Balbino fora a seguinte:

[...] eu imagino que o trabalho só pode ser o que o artista propôs no momento que ele é, ou seja, no momento que ele acontece pela primeira vez, depois disso, o que vem são apenas ecos e referências do que o trabalho já foi um dia. Logo eu gostaria de saber também a opinião das pessoas aqui do grupo sobre essa questão, o trabalho que está no acervo ainda é o mesmo que o artista deixou quando a exposição terminou? A arte acontece duas vezes da mesma forma? Um raio cai duas vezes no mesmo lugar? Eu acredito que não, porque até hoje nem um segundo da minha vida foi idêntico a um anterior, pra mim o que já foi, foi e nunca será novamente o que já foi antes. Pensando desta forma a minha proposta consiste na Modificação e purificação definitiva dos Trabalhos pelo Fogo. Pretendo utilizar um Lança Chamas ou coquetéis molotov (a decidir) dentro da Sala do Acervo e por fogo em todas as Obras ali depositadas. Afinal se é patrimônio público, eu me sinto um tanto quanto dono também. E mais, para não dizerem que estou

só pensando no meu lado da diversão. Vou elaborar um Lambe-Lambe ou Stick convidado a todos da comunidade assim quiserem participar deste ato, que seria um gesto muito simbólico (..) Na minha opinião as obras que estão no acervo estão ali para preservar uma memória, memória essa que só poderia ser acessada da forma para qual foi planejada uma vez, por mais que aparentemente o quadro seja o mesmo, ele já não é porque o contexto já é outro, as horas já são outras, as pessoas também já são outras...(BALBINO, 2008, s. p.)

Ainda que outros comentários no site se opusessem à visão de Balbino, o trabalho continuou de uma forma mais simbólica e propositiva. Tornam-se perceptíveis muitas insurgências conceitualistas nesses trabalhos. Interessante observar como certos trabalhos atravessam uma radicalidade que se relacionam bem com as ideias de Edgardo Antonio Vigo e Horacio Zabala; ao mesmo tempo em que se pensava a discursividade do objeto, colocam-no em ação. As ideias propostas por Balbino remetem-nos muito à figura de Vigo como um desfazedor de objeto, um artista que pensa a arte como coisa. Assumir esse caráter transitório da obra de arte e sua suscetível mudança de significado, do modo como fez Balbino, colocam-nos sob tensão diante de seu caráter antagônico. Em continuação ao que o artista defende no *blog* do grupo, também é suscitada a ideia de livrar a obra de arte dessa obrigação de ser a mesma coisa que já teria sido um dia.

Cayres (2018) analisa hoje essas discussões levantadas por Balbino como uma questão: “Afinal, o que é isso que vocês querem tanto preservar?”. Ao observar o contexto do artista e sua origem afro-brasileira, Cayres hoje também repensa esse trabalho através da tradição artística eurocentrada que não abrangeria em suas representações a heterogeneidade de sujeitos contidos no social e também articula-a ao histórico de dominação por parte dessa cultura. Neste sentido, além do trabalho questionar e quebrar com uma visão convencional da função da instituição de arte como uma preservadora de uma memória artística, ele também problematiza como essa memória não estabelece identificações com certos sujeitos, excluídos da hegemonia dominante.

Vemos aqui reacender o debate sobre a noção outra de efemeridade da obra; romper com a perenidade³² ao propor queimar o acervo e toda a galeria, isto não é unicamente uma negação da tradição, mas uma recusa à ideia de eternidade da obra. Trazendo para esse espaço consensual da galeria, uma disrupção e um desconcertamento; uma experiência com o trabalho de arte que parte da sua combustão.

A *chave* de Balbino é justamente o antagonismo sublimado, deslocado e renunciado. Assim, este trabalho rememora a possibilidade da radicalização e faz com que pensemos em

³²Cf. Socó, p.127

acionar essa fagulha que incendeia toda essa estrutura engessada.

Maruzza Valdetaro

A partir do panorama dos anos 2000, a artista Maruzza Valdetaro começaria a formular sua poética no contexto das diversas manifestações/exposições/propostas artísticas promovidas no Centro de Artes da UFES, tais como o projeto *Quanto mais arte melhor* (1999-2007), de organização do professor Orlando Farya. Na edição de 2001, Valdetaro daria início às produções que refletem a ideia de “*Aquisição do intangível*” (título dado pela artista ao projeto geral). Um dos primeiros projetos dessa linha seria pensado a partir do “loteamento do céu”, que será mais discutido adiante.

Esse primeiro contato com a ideia de fragmentação e redistribuição do céu aconteceria em seu trabalho *Paisagem* (2001), no qual a artista integraria uma placa de grama a um retângulo de espelho, produzindo assim um efeito visual interessante. Mediante as imensas variações de luz e o movimento do dia, o efeito produzido por esses elementos tornou-se deveras cinético, permitindo ainda a aproximação daquilo que pressuporíamos como sempre separados. Essas experiências configurar-se-iam como embrião do seu futuro trabalho.

FIG. 52: MARUZZA VALDETARO – *PAISAGEM*, 2001



FONTE: Acervo da artista.

Posteriormente, segundo Valdetaro em entrevista (2018), ao pensar a poética do céu como uma proposição artística, a artista faria uma junção disso com a possibilidade de

aquisição do próprio como um objeto sensível. A ideia de obtenção, apropriação e mercantilização de um pedaço do céu instigaria a artista a criar a MZZ Empreendorismo, sua própria firma, para que pudesse, assim, fragmentar e comercializar o céu. Em 2002, na exposição *Cinco Zero Três Um*, na Galeria de Arte Espaço Universitário, da UFES, a artista criaria o *Loteamento do céu* (2002) a partir de uma ambientação construída com placas de espelhos que seguiam um trajeto entre a GAEU, a reitoria da universidade e a biblioteca da UFES. Ao mesmo tempo, a artista fazia panfletagem desses lotes do céu, e a cada aquisição entregava uma “nota fiscal” por escrito referente à transação. A partir dessa prática, constituiu-se uma série: *Aquisição do intangível*, que levaria a diversos desdobramentos, como o “loteamento do aroma”, “loteamento do ar”, “loteamento da feminilidade”, etc.

Em *Loteamento do céu*, Valdetaro assume a posição de “corretora de plantão”, a vendedora desses lotes. Durante um mês, realizava performances com um uniforme – composto por uma calça preta e uma camisa, que levava a imagem do *Loteamento do céu* e a frase “corretora de plantão” – com o qual a artista faz a panfletagem e as vendas do trabalho durante seu período de exposição.

FIG. 53: MARUZZA VALDETARO - *LOTEAMENTO DO CÉU*, 2002



FONTE: Acervo da artista.

Os espaços entre fragmentos de espelhos correspondiam, em sua espacialização, a avenidas e ruas, cujos nomes suscitariam questões religiosas ou afetivas. Os espelhos eram postos de forma circular, de modo a gerar uma estrutura concêntrica, que se assemelha com a

figura da mandala. Em seu portfólio, Valdetaro discute as relações entre a “experiência do sagrado, a temporalidade e a transformação dessa sacralidade numa sociedade de consumo em que tudo é quantificado e tornado como mercadoria” (VALDETARO, 2009, p.3).

De acordo com a artista, as reações frente ao trabalho seriam diversas, inclusive muitas teriam um cunho bem extremo, tomadas a partir de questões religiosas, pois muitos faziam alusão do trabalho à venda de indulgências, atribuindo-lhe assim um caráter de profanação.

FIG. 54: MARUZZA VALDETARO - DOCUMENTAÇÃO PRODUZIDA COMO PARTE DA AÇÃO LOTEAMENTO DO CÉU, 2002



FONTE: Acervo da artista.

Esse trabalho traz muitas implicações, tendo em vista a relação da arte com consumo, com o mercado e com aspectos econômicos, frequentemente mascarados. Podemos aqui retomar as discussões de Chantal Mouffe, quando pensa a suposta neutralização da arte a partir do capital. Ao propor um trabalho de arte no qual a experiência do espectador esteja entremeada com o consumo, Valdetaro levanta uma discussão em torno do mercado da arte como algo muito agregado ao fazer artístico. No entanto, sob a forma de uma alegoria – e aqui podemos remeter ao texto de Benjamin Buchloh, *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea* (2001) –, a artista propõe-se a vender o céu, coisa invalorável, esgarçando ao limite o processo de valoração de objetos. Ainda assim, as vendas ocorriam realmente e eram fornecidos documentos aos compradores para a comprovação de seu “bem” adquirido. Coloca-se aqui a arte em questão ao instigar um posicionamento do

espectador como comprador e envolvido na comercialização dos aspectos naturais e sensíveis na sociedade. Retomando ao que fora discutido no segundo capítulo, as ideias de Hans Haacke parecem tomar força com este trabalho, visto que se constitui problematizando essa tal indústria da consciência da qual a arte faz parte e isso ganha mais força quando a artista posiciona-se, em sua performance, como uma vendedora, trocando o dinheiro (e a participação) por uma “escritura” que alega o status dessa pessoa como proprietária, além do pedaço do espelho formador de trabalho. A respeito dessa relação simbólica com a escritura, Valdetaro relata:

Neste sentido, podemos ver muito presente as transações comerciais que nos permeiam em quase todos os momentos, seja através de uma nota fiscal até a escritura de um imóvel. E o interessante é que o papel é que garante a propriedade da coisa adquirida, o que é simbólico e valorado como nosso dinheiro que é do mesmo material (VALDETARO *apud* VIEIRA, 2006)

Loteamento do céu consegue afetar, portanto, dois âmbitos bastantes sensíveis em nossa organização social que precisam em, suas articulações com o poder, evitar serem percebidos em suas relações mercadológicas: a arte e a religião. Colocando em questão opiniões que se chocam, entre elogios e cartas ameaçadoras³³, sua produção garante não só um sentido estético de coisas que podem ser apropriadas e pensadas como arte, como extrai sua potência de algo tão amplo e tão espiritual como o céu atravessado pela noção do que pode ser capitalizado como arte.

Desse modo, o trabalho contém uma inscrição do político ao revelar em primeira instância a relação da arte com o mercado, com a capitalização de bens simbólicos e com a necessidade de posse das coisas, que mesmo que intangíveis reclamam por uma comprovação documental que forneça esse status ao comprador. Fundindo a figura do artista ao do vendedor, Valdetaro dá visibilidade a uma questão que se mantém encoberta no campo da arte, a capitalização do sensível e da consciência, mantida reclusa a um espaço sistemático. Nesse sentido, o trabalho inscreve um dissenso em relação à ideia de algo tão fundamental quanto o céu ser comercializado e o caráter absurdo desse trabalho acentua-se ao notarmos que essa comercialização se dá através do campo da arte. Valdetaro, assim, ocasiona um contraste entre a ideia de um suposto campo aurático invalorável e sua possível troca por um pedaço de papel que designa quem é seu dono. O caráter antagônico do trabalho dá-se, ainda,

³³Valdetaro relata em entrevista para esta pesquisa (2018) que muitas pessoas a procuraram para elogiar o trabalho, enquanto outras a ofenderam pessoalmente por conta de questões religiosas, e que uma pessoa teria enviado-lhe uma carta afirmando que ao vender um pedaço do céu, ela estaria comprando sua passagem ao inferno.

pelo modo como atravessa questões de ordem religiosa, uma vez que a artista se apresenta (para muitos) como uma herege, ao tentar comercializar o sagrado³⁴. Deixando transparecer a persistência na arte, de modo geral, ideias que permeiam as noções do teórico Walter Benjamin (1996) quanto ao caráter ritualístico da arte; porém, nesta produção isso se apresenta de modo subvertido, tornando evidente que seu papel religioso também é agregado a um papel comercial. A mercantilização da obra no trabalho de Valdetaro é, contudo, um aspecto que gera sentido para a obra, deixando “a política” – que controla o trabalho – exposta em primeiro plano, apropriando-se, desse modo, dessa instância controladora para subversão, recusando esse espaço outro da sistematização da arte, e fazendo de si mesma a empreendedora do trabalho. Assim, de maneira irônica, Valdetaro usa os aparatos concedidos pela mercantilização em geral, para poder expor de forma crítica, as relações intrincadas da arte com o avanço do capitalismo. Sendo assim, distancia-se de certa inocência de uma visão romântica da arte, a partir de um trabalho deveras sensível, que contrasta com a burocracia desdobrada na performance e nas escrituras.

Em uma ramificação posterior do trabalho, em 2004, a artista simplesmente assume seu papel de vendedora/empreendedora ao posicionar-se ao lado de um *outdoor* que sinalizava “Vende-se pedaços do céu / MZZ Empreendimentos”. Esse *outdoor* que ficara exposto próximo às redondezas da UFES, também esteve exposto, em outro momento, na Praia do Canto, bairro considerado “nobre”, como dito anteriormente, habitado pela elite de Vitória e sob o qual o *Estilingue gigante* (1970) do Nenna manteve sua mira³⁵. Neste sentido, Maruzza Valdetaro detona outra irrupção do espaço público, ao problematizar as relações mercantis desse espaço, a partir desse confronto do *outdoor*, que se estabelece ao alto, com todas as outras ocupações do céu pelos prédios.

Portanto, tanto o *Estilingue Gigante* de Nenna quanto seus “loteamentos do céu” inserir-se-iam nesses espaços ideológicos, com uma postura de resistência, pois, essas práticas atuam de forma a desconstruir significações culturais e disciplinamentos sociais impostos pela hegemonia dominante. Encontramos um potente elo dessas discussões com a figura do Araribóia e seu eterno retorno ao quadro consensuado para lembrar que sempre irão existir exclusões na objetividade social, mesmo com as constantes tentativas de sublimação dessas, elas sempre retornam reclamando esse antagonismo. Tudo isso leva-nos à subversão dos mecanismos de manutenção de poder, utilizando-se dos mesmos aparatos para contra-atacar o

³⁴Poderíamos comentar aqui a ideia de profanação em Giorgio Agambem, em *Profanações*, mas por falta de espaço deixaremos para outra ocasião. Cf. AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

³⁵Cf. p. 107.

discurso dominante, revelando, deste modo, a inscrição do político nesses âmbitos. Algo que fez notar-se acentuadamente nas práticas conceitualistas do primeiro capítulo, a construção de outros circuitos de arte/sociais, para irromper um confronto com as formas de poder estabelecidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em rede. Essa reflexão caracteriza essa dissertação, que analisou as práticas artísticas latino-americanas a partir das suas redes estabelecidas com os outros campos de conhecimentos. Assim, rememorando o que Mari Carmen Ramirez discute em relação aos conceitualismos, analisamos essas manifestações artísticas como formas de pensar, ressaltando suas estratégias que suscitam questões outras e fogem de uma rotulação convencional do campo da arte, transbordando-se em questões contaminadas pelo campo social. No entanto, as redes constituídas por essas manifestações artísticas não se constroem de maneira passiva, homogênea e universal. Mesmo que essas práticas estejam interligadas e partilhem de características em comum, seu caráter heterogêneo sempre faz-se presente de forma pertinente. Essas manifestações, ao pensar o campo social a partir da ótica da arte, redefinem o que arte pode ser e ao redefinir o que a arte pode ser, redefinem igualmente o que é o campo social, visto que o campo da arte é imprescindível para diversas organizações simbólicas e de poder dentro do espaço formalizado da sociedade. Assim, apreendemos também que o campo da arte é um campo social.

Porém, esse processo de intersecções em rede dos conceitualismos não ocorre de um modo único, mas está sempre em construção de maneira diferencial, pois depende de uma série de questões contingentes. Suscitando, assim, um deslocamento da ideia de universalismo, propondo uma particularização dos sentidos que um trabalho de arte produz. Essas redes, então, não se articulam sempre em um processo pacífico, mas revelam atravessamentos outros e diversas questões problemáticas, até revelar que a arte instiga no social uma visibilidade de questões excluídas desse próprio, questionando as formas organizadas de poder, desconcertando a hegemonia dominante, provocando conflitos e trazendo à tona a inscrição de "o político". Desse modo, havendo uma contaminação do campo da arte com campos outros, esses processos são diversos, e muitos carregam consigo essa fagulha do antagonismo, promovendo uma visibilidade de arte que perpassa à ordem formalizada, discutindo, assim, os papéis e os segmentos sociais instaurados.

Isso formula a arte crítica, que se tornou nosso alvo de investigação através dos conceitualismos. Constatamos que esse tipo de arte também se situa no enquadramento da Grande Vitória e, dessa forma, essa dissertação carrega essas relações, tão implicadas por esses trabalhos, que iriam, de seu modo, suscitar a diferença.

São nesses sentidos que percebemos a incorporação do "outro" nessas práticas artísticas, na mesma medida que se entende que é a partir do outro que se estabelece a relação

com o "eu". As discussões levadas a cabo por Deutsche, Mouffe, Lefort, Rancière evidenciam esse olhar que se volta para o outro e quebra com esse "eu" fictício do consenso. Instala o antagonismo e propicia observar a diferença através do campo da arte.

As ideias em torno do “exterior constitutivo” tão discutidas por Mouffe caracterizam essa dissertação, quando analisamos os trabalhos sempre em relação ao "outro" ou a esse "fora". Pois o exterior constitutivo revela como não existe de certo modo um "fora", já que esse se torna agente ativo construtivo de nós mesmos. A mesma coisa ocorre na reflexão acerca desse "fora" do campo da arte, que reimplica esse âmbito, construindo-o a partir do momento que o dota de sentido, fazendo com que suas fronteiras se expandam. O "fora", desta maneira, é a condição da discursividade sempre em formação desse campo.

Por isso tornou-se tão interessante perceber como essas reflexões recaem sobre o enquadramento da Grande Vitória, pois assim vemos uma consonância dessas reflexões com o que é produzido aqui, mas que ganham outras particularidades, em que os trabalhos suscitam questões de ruptura e desconcertam uma visualidade comum do espaço consensuado, assim, reconstruindo o discurso dessas significações sociais no interior desse enquadramento.

Desse modo, esta dissertação efetivou-se ao analisar a produção de contradiscursos, ao perceber a arte como um campo imprescindível para a inscrição política na disrupção da hegemonia que nós vivemos, incendiando as visões postuladas e estabelecendo uma arte crítica. Contribuindo para, no contexto da Grande Vitória, uma visibilidade de diversos espaços públicos que estão em luta, de forma a construir outros sentidos e impugnar as regras estabelecidas.

Assim, no primeiro capítulo, a partir dessa heterogeneidade das proposições artísticas conceitualistas latino-americanas, pudemos discutir esse caráter de articulação da arte com o campo social da América Latina. Percebemos como trabalhos, que em primeiro momento suscitam engajamento e protesto em relação ao contexto social, não só estão pensando a arte como um mecanismo para questionar posições estabelecidas no contexto da América Latina, mas também manifestam-se sobre como seu contexto geopolítico acende a arte para outras possibilidades. Analisamos, deste modo, uma subversão de certos estrategemas midiáticos do governo pelo campo da arte de modo a ressignificar e contradiscursar uma mensagem dominante.

No segundo capítulo, pudemos aprofundar uma discussão acerca da politização da arte, percebendo esta além de uma ideia superficial que só a pensa como mais etiqueta da História da Arte, assumindo-a, com mais ênfase, como um campo contingente e relacional. Fomos a fundo, ao analisar como a politização da arte tem uma relação com a percepção desse

espaço como um universo social. Por isso, apreender essas questões a partir de uma visão que assume o antagonismo, a contingência presente nos processos sociais e, consequentemente, nos processos da arte, fez com que percebamos a arte como um campo de batalha em que as identidades coletivas são confrontadas, debatidas e negociadas.

Por fim, no último capítulo, pudemos analisar como essas ideias que perpassam a ordem de antagonismo do espaço público, dissenso, e identidade estão imbricadas nas práticas artísticas selecionadas da Grande Vitória. Podemos ver a aparição de noções outras que conflitam com a visão da hegemonia dominante nesse enquadramento. Portanto, analisamos Vitória, além de sua condição física, como uma cidade brasileira dentro da América Latina, mas também analisamo-la sobre essa perspectiva estrutural e discursiva da teoria política, observando como ela também está inserida em jogos ideológicos que constroem visões sublimantes. Assim, colocando a arte em jogo, como um mecanismo potente para desvelar espaços outros que estão sendo reivindicados em diversos momentos por grupos excluídos de um projeto homogeneizante de esfera pública.

A partir de trabalhos como de Nenna e Alberto Harrigan pudemos ver a inscrição do antagonismo em propostas que mobilizavam o espectador a refletir acerca das determinações e imposições sociais em seu tempo vigente, ainda mais no que concernem as problemáticas trazidas pela ditadura. Como também nos de Socó e do grupo Balão Mágico percebemos uma atitude levada a cabo por um coletivo que iria mobilizar ações de não conformidade com as regras estabelecidas.

Já os trabalhos do coletivo Maruípe iriam problematizar o campo da arte, conjuntamente com as problematizações correntes de espaço público, fazendo com que as ideias dominantes desses espaços entrem em colisão, garantindo uma abertura de outras reflexões acerca dessas instâncias, como a respeito de sua acessibilidade, sua funcionalidade, como também de sua visualidade.

As problematizações em relação a uma hierarquização de poderes dentro do próprio campo da arte foram correntes em todos os trabalhos aqui discutidos, no entanto, é interessante perceber isso nos de Maruzza Valdetaro, como também na ressignificação do acervo da GAEU efetuada pelo HnA. As questões levantadas por esses artistas proclamaram uma não passividade em relação ao próprio campo da arte, no caso de Valdetaro, ao problematizar a constante mercantilização da arte ou no caso do HnA que ao rememorar o acervo, acende suas tramas antagônicas. Ao invés de manter a ordem e a reavivar para novos tempos, rearticula essa lógica, postulando o movimento inverso, de combustão daquela memória.

Desse modo, todos esses trabalhos são potentes ao expandir as fronteiras habituais do campo da arte, expandindo também as fronteiras do campo consensuado, trazendo para dentro desse campo os indícios de sua exclusão. Enfrentando, assim, as formas hegemônicas estabelecidas e dominantes, postulando a aparição do outro.

Ao pensarmos o conflito e o antagonismo como condição da democracia pluralista e também como impossibilidade de sua plena realização, concebemos que a arte crítica presente nas práticas conceitualistas são também práticas contingentes e sempre em construção discursiva e semântica. O atravessamento do conflito e do antagonismo nesses trabalhos também postulam a impossibilidade de sua total realização como agentes de transformação social. A semanticidade desses trabalhos está sempre em modificação frente às condições contextuais em que essas práticas se inserem. Sendo assim, na mesma condição que a democracia radical e pluralista será sempre uma democracia futura, essas práticas artísticas serão sempre UMA ARTE A SE REALIZAR.

REFERÊNCIAS

ABREU, Simóne. **Tucumán Arde:** arte, protesto e exposição. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo: ANPUH, 2011.

AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Marco Antonio de Pasqualini. **Uma Poética Ambiental:** Cildo Meireles (1963-1970). Tese - Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: PPGA-ECA / USP, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRITO, Hervacy. **Balão Mágico:** Movimento Estudantil e a Formação em Comunicação Social na Ufes. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória: PPGE-UFES, 2013.

CAMNITZER, Luis *Didáctica de la liberación*. **Arte conceptualista latino-americano**. Montevideo: Casa Editorial HUM / Centro Cultural de España em Montevideo (CCE) / Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), 2008.

CARO, Antonio. **Caro es o no = Caro é o não é = Caro is or isn't**. Bogotá: Ministério de Cultura / Fundación Arteria, 2015.

CAYRES, Ludmila et al. **Olhar sobre acervo / Escala Afetiva**. Vitória, 2008. Disponível em: <<https://hnarte.wordpress.com/hna/olhar-sobre-eu/>> Acesso em dezembro de 2017.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark - Hélio Oiticica:** *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

COLETIVO MARUÍPE. O Retorno de Araribóia. In: Priscila Rufinoni; Samira Mar- gotto. **8º Salão do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Casa Por- to das Artes Plásticas, 2009.

COLETIVO MARUÍPE. **Portfólio**. Vitória/ES, s/d.

COLLI, Juliana. **Publicações artísticas**: uma reflexão sobre publicações como arte pública em Vitória. Dissertação de Mestrado em Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA, Vitória: UFES, 2015.

DAVIS, Fernando. Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume / USP-MAC /AECID, 2009.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Agorafobia**. Coleção Quaderns portàtils. Barcelona: MACBA, 2008.

_____, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro: PPGAV / UERJ, ano 10, volume 2, número 15, dezembro, 2009.

FERREIRA, Bibiana Pereira. **Conceitualismos da década de 60 e 70** - Arte, comunicação e política no Brasil e na Argentina. Trabalho de Graduação - Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

FERREIRA, Glória. (org). **Escritos de artistas**. *Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERREIRA, Atilio G. In Veritas III - falha de memória no acervo da Ufes. In: **Nenna Histórias da Arte**. Vitória, agosto de 2009. Disponível em: < <http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/>> Acesso em fevereiro de 2017.

_____, Atilio G. **Impressões de Jornal**. Vitória: publicação independente, 1984.

_____, Atilio G. **Bíblia Nenna 1970/2001**. Vitória: publicação independente, 2003.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

_____, Cristina. Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70. In: **Pomares**, Revista da Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 2, abr. 2012, Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____, Cristina. **Terra incógnita** - Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC

USP. Volume 1. São Paulo: MAC - USP, 2015.

_____, Cristina. **Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999.

GRAMUGLIO, Marisa Teresa; ROSA, Nicolás. Manifiesto Tucumán Arde. In: **Revista - Museu D'art Contemporani de Barcelona.** Barcelona: MACBA, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo.** Rio de Janeiro: Revan, 1999.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger – Passagens conceituais.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

HERRERA, María José. Arte y realidad: 'La Familia Obrera' como ready-made. In: **Arte y poder: Jornadas de teoría e historia de las artes 5.** Buenos Aires: CAIA - Centro Argentino de Investigadores de Arte - Universidad de Buenos Aires, 1993.

IÑIGO CLAVO, Maria. Amigos y falsos amigos de la teoría y del arte brasileño de los sessenta y setenta. In: **SUR/versión, Investigación y creación de América Latina y el Caribe.** Altamira: Casa de Rómulo Gallegos, nº 1, julho-dezembro de 2011.

KESTER, Grant. **The sound of the breaking glass, Part I - Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory.** In: *e-flux journal # 30*, 2011. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/30/68167/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>> . Acesso em dezembro de 2016.

LONGONI, Ana. **Vanguardia y revolución.** Arte e izquierdas em la Argentina de los sessenta setenta. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LIPPARD, Lucy R. **Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.** Madrid: Akal, 2004.

_____, Lucy R.. CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: **Arte&Ensaio**, n. 25, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, n. 25, 2013.

LOPES, Almerinda. Artes visuais e plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel. (Org.). **Espírito Santo: um painel da nossa história.** 1 ed. Vitória: EDIT, 2002.

_____, Almerinda. Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade. In: **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo: CBHA / UEC, 2011.

_____, Almerinda. A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan. In: **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Brasília: UnB, 2012.

_____, Almerinda. A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial. In: **Arteriais**, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. V.1 N.2, Belém: PPGA-UFPA, 2015.

_____, Almerinda. **A poética de Nenna**. Vila Velha/ES: Praia Ed, 2016.

MARX, Graciela Gutiérrezz. **My life in mail art. Los artistas invisibles o la red sin pescador**. La Plata, 11 set. 2006.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

_____, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?. In: **Arte&Ensaio n. 27**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, número 27, 2013.

_____, Chantal. Crítica como intervención contrahegemónica. In: **Transversal**. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>. Acesso em fevereiro de 2018.

_____, Chantal; LACLAU, Ernesto. **Hegemonia e estratégia socialista – por uma política democrática radical**. São Paulo: Intermedios, 2014.

_____, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

OLIVEIRA, Bruno Elias Gomes. Outras formas de ser-em-comum na arte latino-americana. In: **Anais da 23ª Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP)**, Belo Horizonte, 2014a.

OLIVEIRA, Silfarlem de. **O MESMO: tautologia e política na arte conceitual**. Vitória, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2014b.

_____, Silfarlem de. O retorno de Araribóia: disputas e migrações na paisagem. In: GRANDO, Angela, et. al. Org. 3º **COLARTES: Arte, Cultura, Distrações, Antagonismos** - Anais do 3º Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: PROEX, 2012.

OSBORNE, Peter (ed.). **Arte Conceptual**. Londres: Phaidon, 2006.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: **Arte&Ensaio n. 8**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Arte&Ensaio n. 15**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34, 2005.

_____, Jacques. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2010.

RIBEIRO, Gisele. Projeto URUBU: desmaterialização e transparência nas práticas conceituais. In: **Encontros em arte: lugares, ações, processos**. XIX Encontro de alunos do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2014.

_____, Gisele. Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente. In: **Anais da 22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP)**, Belém: ANPAP, 2013.

_____, Gisele. Da arte pública à esfera política da arte. In: **Poiésis**, n 20, Revista do PPGAC UFF. Niterói: PPGAC - UFF, dezembro de 2012. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis20/03.pdf>. Acesso em novembro de 2017.

RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. Entrevista a Antonio Caro. In: **Revista Valdez**, número 5, Bogotá: 2007.

ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

SAYÃO, Bruno. **Solidariedade em rede** - arte postal na América Latina. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo: PPGIEHA – USP, 2015.

SCHMITT, Carl. **O Conceito de Político**. Petrópolis: Vozes, 1992.

SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: Um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador: 2009.

SILVA, Nuno. A experiência estética na arte e na política segundo J. Ranciere. In: **Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**. Coimbra, n. s. XI. 2013.

STRATICO, Fernando. Lygia Clark e a imagem performática da baba antropofágica. In: **Anais da 20º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas** (ANPAP). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

THOMASSEN, Lasse. Hegemony, populism and democracy: Laclau and Mouffe today (review article). In: **Revista Española de Ciencia Política**. Núm. 40. Março, 2016.
Disponível em:
<https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/15769/thomassen_Laclau%20y%20Mouffe%20AFV.pdf?sequence=1>. Acesso em dezembro de 2017.

VALDETARO, Maruzza. **Portfólio da artista**. Vitória, 2009.

VIEIRA, Erly. Vende-se sossego (e um pedaço do céu também!). In: **Overmundo.com**, 2006.
Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/vende-se-sossego-e-um-pedaco-do-ceu-tambem>>. Acesso em março de 2018.

VIGO, Edgardo Antonio; ZABALA, Horacio. Arte-Correo: una nueva forma de expresión. In: **Post MoMA**, 1976. Disponível em <http://post.at.moma.org/sources/23/publications/240>. Acesso em março de 2018.

_____, Edgardo Antonio; _____, Horacio. ARTE-CORREO: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación. In: **Post MoMA**, 1976. Disponível em: <http://post.at.moma.org/sources/23/publications/242>. Acesso em março de 2017.

_____, Edgardo Antonio. Uma arte a realizar. In: **Ritmo**. Tradução de Tazio Zambi. La Plata, 1969. Disponível em: http://www.randomia.com.br/post/59587643308/a-rua-cen%C3%A1rio-da-arte-atual-uma-arte-a-realizar#_=_. Acesso em março de 2017.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2002.

ENTREVISTAS

CAYRES, Ludmila. BOREM, Gabriel. **Ludmila Cayres e Gabriel Borem**. Entrevistas concedida à autora em janeiro e abril de 2018.

FERREIRA, Atílio. **Atílio Ferreira**. Entrevista concedida em janeiro de 2018.

OLIVEIRA, Silfarlem. **Silfarlem Oliveira**. Entrevista concedida à autora em março de 2018.

SOCÓ, Paulo Sérgio. **Paulo Sérgio Socó**. Entrevista concedida à autora em março de 2018.

VALDETARO, Maruzza. **Maruzza Valdetaro**. Entrevista concedida à autora em abril de 2018.